

## Lens revealing power in Antonioni's Blow-Up

### Le pouvoir révélateur de l'objectif dans Blow-Up, Antonioni

BOILLEAU Antoine

Université Paris 8 Saint-Denis-Vincennes, France.

#### Abstract

*The conflict of the image, which historically oscillates between realist and formative tendencies, is invested by the power that the lens offers the photographer as a means of scrutinizing the captured physical reality and producing an appearance of material reality as not perceptible to the naked eye. This tension between a monstration device whose function of revelation passes through the lens of the camera-cinematograph and the physical reality will guide the reflection. To this end, I will take charge of the treatment of this specific capacity of the cinematographic camera in Blow Up by Michelangelo Antonioni. My problematic will consist in showing how Blow-up gives shape to the concept of the "cinematographic approach" through the disposition of a "medial photo-cinematographic" constellation, which considers together photography and cinema as "technical recording material device, optical-mechanical vision devices recording on a physical matrix (by chemical revelation)". This link between image and physical matrix deploys in Blow-up photographic technical transfers such as "enlarging" and "cropping", producing an enlightening towards the unlimited "endlessness" of the technical capacity of enlarging (to blow up) and cropping (to crop), paradoxically opacifying the "readability" of the cliché. This impossibility to "make-see" or "see-true" comes up against the "truth of the instantaneous", singling out oneself the photo-cinematographic approach via the unstaged. Both of these photographic practices are invested by Antonioni in the manner and style of revealing a usually "voyeuristic" viewpoint in the face of the technical configurations and the photographer's own work in his reading of the image. The tension between "desire to see" and "impossibility to read" is resolved by the intensification of the unstaged as the presence of "that which is not staged" releasing the energy of the raw material of the physical reality captured by the technical expertise of the filmmaker - mediated by the character of the photographer. This is how I will show that Blow-up is not simply a film, but the shaping of a concept.*

**Keywords:** Neorealism, Critical theory and Cinema, Photography, Philosophy

#### Introduction : Thomas, l'incrédule

« Si je ne vois pas dans ses mains la marque des clous, si je n'enfonce pas mon doigt à la place des clous et si je n'enfonce pas ma main dans son côté, je ne croirai pas » (Evangile selon saint Jean 20-25)

Comme nous le savons, dans un film rien n'est fait au hasard. C'est ainsi que notre propos aura pour objectif de construire une analogie entre la figure bien connue de l'apôtre Thomas, l'incrédule, celui qui ne croit que ce qu'il voit, et le protagoniste de *Blow-Up*, lui aussi appelé Thomas, et interprété par David Hemmings. La construction de cette analogie permettra de porter une réflexion en général sur la capacité du cinéma néoréaliste italien à donner à voir une tension entre tendance formatrice et tendance réaliste, constitutives de l'histoire du cinéma pour S. Kracauer, et en particulier au sein de *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni. Dès lors, il nous faudra identifier dans un premier temps quels sont les points communs entre la figure de l'apôtre Thomas et le protagoniste du film d'Antonioni. C'est au sein de la thématique du voir et du croire, de l'œil et du toucher que se développera notre analogie. La différence entre nos deux personnages se situe bien sûr dans l'objet de la croyance : d'un côté il s'agit pour Thomas l'incrédule de faire l'expérience de la preuve qui lui permettra de croire en l'existence du Christ et donc d'obtenir la foi (par l'intermédiaire de la vision et du toucher). De l'autre, pour Thomas le photographe, il s'agit d'une certaine manière de chercher le sens de ce qu'il a trouvé. Le protagoniste d'Antonioni veut confirmer la preuve de ce qu'il a identifié comme un meurtre à partir de l'agrandissement qu'il a effectué sur la photographie du parc, afin de croire définitivement en ce qu'il a vu. Notre réflexion essaiera également de montrer que cette différence peut être simultanément un point commun, puisque dans les deux cas l'expérience permet de faire connaître ce qui jusqu'ici avait été mis en doute. La connaissance issue de l'expérience fait parvenir à la croyance impliquant ainsi l'accès à un niveau de réalité supérieure<sup>1</sup>. Cette analogie sera soutenue par les fondations qui nous sont données par la théorie du médium photo-cinématographique de Siegfried Kracauer<sup>2</sup>.

C'est à partir des travaux de Kracauer qui historicisent et problématisent l'avènement de la photographie et ses différentes traditions que nous proposons une lecture de l'intrigue de *Blow-Up*. Pour S. Kracauer, le cinéma est d'une certaine manière prolongement et animation du cliché photographique et dès le départ nous observons une tendance réaliste (Frères Lumière) et une tendance formatrice (Méliès). Alors que la première s'attache à produire une représentation de la réalité pour nous la faire vivre, la seconde utilise le médium comme moyen de construction d'une pure projection fantaisiste. Le cinéma oscille dans un conflit entre ces deux tendances, avec d'un côté la perspective réaliste d'exposer une vision de la réalité, que l'on trouve comme trace dans le néoréalisme d'Antonioni, et de

l'autre la perspective formatrice mettant en scène le règne du rêve. Ce conflit entre les deux tendances qui prend place depuis le début de l'histoire du cinéma, est également représentatif des productions du cinéma néoréaliste italien. Le cinéma italien des années 50-60 est un exemple de cette tension entre tendance réaliste et tendance formatrice. Si notre propos a pour objet le cinéma d'Antonioni en tant qu'il est une tentative de donner à voir de manière réaliste ce qui a été appelé « métaphysique » pour décrire des éléments qui proviennent d'une réalité supérieure, au-delà du monde physique, nous pourrions aussi nous référer à d'autres exemples de la tradition néoréaliste : le cinéma de Rossellini<sup>3</sup>, de Pasolini<sup>4</sup> et de Fellini<sup>5</sup>.

Le film d'Antonioni introduit l'élément central de l'intrigue grâce à une focalisation sur le rapport technique du photographe à son objet. C'est notamment la scène de l'exploration puis de la révélation (dans un premier temps au sens chimique du terme) qui forme l'élément central de l'intrigue. Ce n'est pas un hasard si la révélation et l'exploration sont deux notions également centrales pour Kracauer. Nous verrons comment ces deux notions sont constitutives de la définition en propre de l'approche photographique. C'est également une clef de lecture pour le cinéma d'Antonioni en général, et particulièrement en ce qui concerne notre objet, *Blow-Up*. En effet nous pourrions inférer sur le fait que *Blow-Up* soit une tentative de mise en forme de la problématique centrale de Kracauer<sup>6</sup> : qu'est-ce qu'un film proprement cinématographique, c'est-à-dire un film qui respecte l'approche cinématographique en se soumettant pleinement aux caractéristiques intrinsèques de son médium ?

Ce qui est particulièrement intéressant avec ce film, c'est qu'il donne à voir une réflexion sur le conflit qui prend place au sein du médium photo-cinématographique. C'est le noeud central à l'intérieur de l'intrigue que Antonioni met en place. Les tendances formatrices et réalistes qui forment les deux principaux courants que Kracauer oppose dans sa théorie du médium photo-cinématographique apparaissent comme deux pôles conflictuels dans le film d'Antonioni. Le rapport purement technique et fidèle à la matière capturée par l'appareil de Thomas se trouverait alors du côté de la tendance réaliste, qui doit se borner à enregistrer la réalité matérielle sans imposition d'une idée a priori. En opposition à cette tendance réaliste, la tendance formatrice se trouverait dans le rapport d'abstraction et de projection produit par celui qui saisit la caméra. Si le photographe a effectivement enregistré la réalité matérielle grâce à son objectif, il se trouve a posteriori dans l'obligation d'interpréter l'image, à partir de ce qu'il pense être la vérité de ce qui est enregistré, en d'autres termes, de venir imposer une idée formatrice sur la photographie. Cette tendance formatrice qui s'oppose à la stricte conformité aux caractéristiques intrinsèques du médium, est alimentée et entretenue par le flou de l'image, la qualité amoindrie de la résolution provoquée par les agrandissements à répétition de celle-ci, qui produisent a posteriori une incapacité de lire ou de voir clairement l'objet de la photographie pour les

individus qui la voient ou à qui Thomas la montre. La photographie prise dans le parc par Thomas devient en quelque sorte un tableau abstrait. Or nous verrons que dans le film, l'ami de Thomas qui fait de la peinture abstraite explique le rapport particulier qu'il a avec son travail : il peint instinctivement puis voit les formes « après-coup » dans la peinture. Il semblerait donc qu'il y ait une interprétation a posteriori de ce qui est vu, impliquant en cela l'imposition d'une idée sur la matière c'est-à-dire une formation de celle-ci.

Ainsi, le sens viendrait après-coup se calquer sur le tableau abstrait ou sur la photographie de Thomas. Le problème du film réside dans ce paradoxe qui vient former un conflit dans la dichotomie « tendance formatrice - tendance réaliste » en ce que la réalité matérielle effectivement enregistrée sur la pellicule se voit non plus réceptionnée comme telle par le photographe ou les spectateurs mais bien interprétée et réfléchie comme une abstraction ou un concept. Il nous faudra donc dans un premier temps mettre en lumière le rapport complexe que Thomas, mis en relation avec son homonyme Thomas l'incrédule, entretient avec la pratique de la photographie, qui en lui-même est déjà problématique et changeant.

Ensuite, nous viendrons problématiser ce rapport entre le photographe et son objet à l'aide de l'arsenal conceptuel de Siegfried Kracauer, qui pense la tension entre un rapport artistique à la photographie (tendance formatrice) et un rapport fidèle aux caractéristiques intrinsèques de ce médium qui le définissent en propre : l'enregistrement de la réalité matérielle sans-artifice (tendance réaliste). Nous verrons enfin que ce conflit entre désir de voir et d'imposer une forme idéale sur ce qui est vu et fidélité au médium photographique se résout dans la capacité du dispositif technique de la photographie à faire apparaître un invisible.

## I) Le croire et le voir

Puisque c'est grâce à l'expérience que l'homme accède à l'art et à la connaissance<sup>7</sup>, c'est par l'intermédiaire d'une expérience de la photographie et de la technique qui lui est propre que Thomas va obtenir une nouvelle connaissance sensible. Déjà présent dans l'Évangile : « Avance ton doigt et regarde mes mains, avance ta main et enfonce-la dans mon côté, cesse d'être incrédule »<sup>8</sup>, c'est cette à injonction au toucher, au faire, à l'expérience de la réalité que Thomas, le personnage principal de *Blow-Up* est invité. Ou plutôt, ne serait-ce pas à une expérience de la prise de conscience d'une réalité à laquelle il n'avait pas accès qu'il s'adonne ? En effet la fameuse scène de révélation chimique réalisée au sein de la chambre noire porte en elle-même une polysémie puissante, qui permettrait à notre analogie de prendre tout son sens.

Le personnage de Thomas est un personnage complexe, qui porte au fur et à mesure du film de multiples de visages. Il change, il se change, se déguise, se camoufle, porte différents masques, d'une certaine manière, se travestit afin d'accéder à différents niveaux de réalité, c'est-à-dire, à différents milieux sociaux, différents endroits du Swinning London :

l'asile des pauvres gens, le milieu de la mode et du mannequinat, le milieu de l'art et de son ami peintre, celui de la fête et de son éditeur... Autant de lieux qui nécessitent une certaine capacité à être caméléon pour pouvoir s'y immerger sans jamais laisser transparaître d'émotions particulières ou identifiables.

C'est ainsi que notre personnage ne prend jamais vraiment parti, ne prend jamais vraiment conscience des choses qu'il fait ou qu'il voit. Il navigue à vue, et réalise presque machinalement ce qui lui semble être une vie d'artiste, de photographe moderne. Mais Antonioni va défier son personnage. Comment le fait-il ? Il propose un choix à personnage. Le choix de voir, par l'intermédiaire du médium photographique et des techniques qui lui sont propres, et donc ainsi de croire à une certaine forme de réalité qu'il n'avait pas crue jusque là. Réalité du monde, prise de conscience d'un état de faits que Thomas semblait ne pouvoir qu'effleurer dans son mode d'être quasi-fantomatique au sein du Londres des années 60.

Le destin de ce personnage qui ne nous semble jamais vraiment animé par quoi que ce soit, peut-être déjà anticipé à partir d'une interprétation de la situation initiale du film : l'arrivée de la *jeep* dans laquelle se trouvent les « clowns », les « comédiens » ou « pantomimes ». Le véhicule surgit à l'écran avec une telle vitesse, que ces personnages traversent la première scène et transmettent rapidement une forme de joie au beau milieu d'un espace fantomatique sans vie qui semble rappeler les espaces d'après-guerre souvent représentés par le néoréalisme italien (notamment chez Rossellini), et leur volonté de manifester quelque chose, de réveiller la tristesse des rues. Peut-être pourrions nous voir ici dans cette apparition caractéristique des « mimes » au début, au milieu et à la toute fin du film une représentation du chœur des tragédies grecques, annonciateurs du début et de la fin de la pièce. La cordialité de Thomas à leur égard vient confirmer sa situation ambivalente entre une condition tragique de témoin de ce qu'il n'aurait pas du voir, et l'accès à une nouvelle connaissance<sup>9</sup>.

Aussi dans la situation finale: les mêmes personnages font une arrivée bruyante dans le parc après la découverte par Thomas de la disparition du corps. Tôt le matin, la fameuse partie de tennis sans balle et mimée vient clore en quelque sorte la tragédie. Thomas est le témoin muet d'un meurtre. Il est comme puni d'avoir voulu trop voir, plus que raison, plus qu'il est normalement possible, peut être même qu'il est normalement admis. Tous regardent et suivent le jeu des yeux, la balle est dans le camp de Thomas, il va la « chercher », il est entré dans le jeu: il semble avoir compris quelque chose, peut-être la « presentia in absentia »<sup>10</sup> ? Quoiqu'il en soit, l'arrivée des jeunes semble à chaque fois avertir de ce quelque chose, annonciateur d'un événement, une prise de conscience à la fois émancipatrice et tragique en même temps.

Une autre scène montre la personnalité complexe et en même temps quasi-fantomatique de Thomas. Celle dans laquelle nous visitons son studio-appartement. Thomas, photographe à la mode, garde toujours son

air cynique et désinvolte, il cherche le succès en faisant des scoops. Il est similaire à l'homme-caméléon : déguisé en pauvre puis en riche dans le style du Londres des années 60, auquel Antonioni semble être plutôt étranger, voire hostile. Pour sa réussite personnelle, Thomas n'a pas de compassion vis à vis des malheureux de l'asile. Dans une image du film, on nous le montre avec des ongles noirs de saleté. Il semble être marqué d'une certaine noirceur. Son studio a une décoration hétéroclite : tout et n'importe quoi y forme un décor, c'est la version privée du cabinet de la brocante que l'on voit plus tard. Il semble être l'antiquaire d'une forme qu'il cherche sans jamais vraiment mettre la main dessus. La seule véritable chose que Thomas voit ce sont les modèles mannequins qu'il prend en photo, tout en ayant l'air de ne pas croire complètement en les mises en scène qu'il indique.

Ici la superficialité de la photo de mode saute aux yeux du spectateur, tout comme aux yeux du photographe lui-même: contorsions, maquillages, poses insolites et absolument artificielles, la présentation du métier est parodique et presque comique<sup>11</sup>. Les poses convenues et artificielles<sup>12</sup> sont dirigées par Thomas qui n'y voit plus qu'une manière de faire de l'argent et de faire ce qu'il a à faire, sans plus d'exaltation ou de conviction. Il semble voir et ne rien voir en même temps. Une routine pénible pour lui et le monde qui l'entoure semble s'installer ou avoir toujours été là. Un jeu mesquin et assez violent autour de la photographie de mode est mis en place : semblable parfois à un viol, parfois à une mauvaise parodie de l'amour : « Donne-toi maintenant... » demande Thomas au mannequin, tout en procédant au « shooting photo », qui est métaphoriquement rapproché d'une fusillade. Tout y est ; la position du tueur ou de l'agresseur, le geste, la victime laissée à l'abandon. Tout les « shootings » de Thomas montre son absence de sourire. Thomas demande à ses mannequins de rester debout les yeux fermés: elles n'ont rien à voir.

On note toujours dans cet endroit de nombreux bustes qui suivent des yeux Thomas dans ses déplacements et qui semblent le « juger » tout en restant inflexibles, immobiles. On peut alors penser à Pascal et à sa réflexion sur le divertissement<sup>13</sup>. Mais aussi à saint Jean dans sa *Première Épître* « (...) car tout ce qui est dans le monde est ou concupiscence de la chair, ou concupiscence des yeux ou orgueil des yeux »

Par la suite, la scène de la chambre noire dans laquelle David Hemmings, Thomas, commence par nous fermer la porte au nez, forme le passage central du film. Ce moment crucial de l'intrigue représente le moment du rituel, du passage initiatique durant lequel l'expérience de l'exploration du photographe lui permet de prendre conscience d'une réalité qui était insaisissable à l'oeil nu. Thomas sort va alors sortir de son état léthargique et inconscient. Ce qui jusqu'alors était invisible pour un être humain est rendu visible par l'intermédiaire de la technique du *blow-up* c'est-à-dire, de l'agrandissement. Encore une fois ici la polysémie est entretenue par Michelangelo Antonioni puisque l'expression anglaise *to blow-up*

peut signifier en français : « agrandir », « révéler » mais aussi « exploser ». Or c'est littéralement par ces trois états distincts que notre protagoniste va passer dès l'épisode de la chambre noire, jusqu'au dernier épisode de la partie de tennis dans le parc.

## II) La révélation et la croyance : un événement capturé par l'objectif, exploré par le photographe.

Cet épisode de la chambre noire, lieu d'expérimentation technique et de travail du photographe est simultanément le lieu des trois significations que nous avons relevées : lieu de l'agrandissement technique de l'image, mais aussi en même temps de la révélation chimique, faisant ainsi aussi intervenir l'aspect religieux et théologique de cette signification polysémique. De cet agrandissement et de cette révélation théologico-chimique, émerge une prise de conscience fulgurante et au caractère événementiel, c'est-à-dire au sens de Schelling, ce qui a un avant et un après. Cet événement, celui de la prise de conscience, produit l'apparition des conditions de possibilités de la croyance, et pourrait donc se définir comme une explosion des anciennes croyances devenues obsolètes au sein du sujet devenu conscient. Cet événement est une explosion pour Thomas, c'est-à-dire explosion de son quotidien, de son mode d'être sans objectif précis, explosion de ses sens, explosion de sa capacité à la perception pour arriver à une perception augmentée puisque exacerbée par une réalité qui prend tout un autre sens : celui de la vérité de la conscience, des états de faits, de la réalité matérielle qui contient toujours déjà plus que l'image. Comme nous dit Antonioni : « déjà saisissons-nous la réalité qu'elle nous a échappée (...) une image n'est jamais telle quelle, une image est déjà une autre, qui en appelle une autre, qui en appelle une autre (...) » et ceci comme une régression à l'infini. La réalité est donc fuyante pour le cinéaste néo-réaliste.

Reprenons donc la situation de la chambre noire qui marque l'initiation de notre protagoniste dans le monde, qui le rend présent au monde, qui transforme son rapport à la perception, au sens et à la réalité :

« Parce que tu m'as vu, tu as cru, bienheureux ceux qui sans avoir vu, ont cru »<sup>14</sup>.

La photographie et l'exploration sont indissociables pour Kracauer. L'exploration est une étape nécessaire du processus de travail du photographe. Or, dans *Blow-Up* on filme un photographe, c'est tout le dispositif du film qui vise à mettre en abîme le geste de l'enregistrement et le travail de l'objectif. Antonioni ici fait preuve d'une véritable forme de réflexion sur son propre objet : le film, issu de la photographie, lui-même en tant que cinéaste et photographe, et enfin son protagoniste, qui est lui-même photographe, et donc aussi proche du cinéaste d'une certaine manière. Rappelons que pour S. Kracauer, le photographe doit lui-même devenir un « appareil d'objectif » : « Mais si l'instantané est fidèle au médium, il semble

naturel d'imaginer le photographe comme un "objectif d'appareil", un homme dépourvu de toute tentation d'intervention formatrice qui correspondrait exactement à l'artiste-type tel que le définissait le manifeste réaliste de 1856 »<sup>15</sup>.

Revenons sur la querelle entre tendance réaliste et formatrice cette-fois-ci au sein de la photographie. Kracauer nous dit que le film a une nature photographique, il provient de la photographie. Au XIXe siècle, la photographie doit être conforme « aux principes reconnus des Beaux-Arts (...) manifester la Beauté plutôt que de représenter simplement la Vérité »<sup>16</sup>. Aussi, les artistes photographes de l'époque suivaient la tendance qu'on pourrait appeler « formatrice » par la reproduction des tableaux classiques, en utilisant des lumières lors des portraits : tout ce qui relève finalement de « l'artificiel » pour Kracauer, concept qui désigne ce qui a été mis en scène<sup>17</sup>. En effet, la photographie doit être une composition pour la tendance formatrice, et non pas une documentation. La photographie doit être une « oeuvre d'art abstraite », « l'expression personnelle détournée des merveilles de l'univers extérieur »<sup>18</sup>. En cela, la démarche réaliste s'oppose catégoriquement à la photographie subjective. A l'époque, « la signification de la photographie reste controversée »<sup>19</sup>. Au XIXe siècle, la grande question est la suivante : la photographie est-elle ou non un médium artistique ? La photographie peut-elle devenir un médium artistique ? C'est cette question qui fait l'actualité du débat esthétique et artistique au XIXe siècle au sujet de la photographie.

En opposition, le réalisme est la position selon laquelle « les choix du photographe » peuvent effectivement être révélateurs d'une vision singulière et « féconds en satisfactions esthétiques » sans pour autant être une composition au sens classique du terme, mais en ce focalisant sur l'enregistrement de la réalité matérielle comme étant sa capacité en propre. Les représentants de la tendance réaliste posent les questions suivantes : « Cela suffit-il à en faire l'égal du peintre et du poète ? », « Et ses productions sont-elles des œuvres d'art au sens strict du terme ? ». Dès lors, on comprend que : « La photographie est un terrain d'affrontement entre deux tendances »<sup>20</sup>. La querelle entre les deux tendances que l'on retrouve au sein du cinéma n'est donc pas une invention du septième art. C'est une vieille querelle qui provient de son ancêtre direct : la photographie. Ces problèmes esthétiques et ses questionnements qui s'opposent et sont complémentaires sont pris en charge par Kracauer.

Il est intéressant de noter qu'Antonioni est lui aussi un représentant de cette querelle à l'époque moderne (ou post-moderne). En effet, Antonioni semble s'amuser de cette opposition que l'on pourrait trouver caduque ou simplement considérer comme un marqueur historique. Cependant, cette opposition prend tout son sens si l'on considère les éléments de référence culturels qu'Antonioni place ici et là dans ses films, et notamment dans *Blow-Up*. Encore une fois ici, seule l'exploration nous permet de relever ce qui nous est donné à voir.

Dans les *Cahiers du cinéma* de 1960, Antonioni nous dit la chose suivante : « Une image n'est essentielle que si chaque centimètre carré de l'image est essentiel ». Ne retrouve-t-on pas ici une forte référence à la composition classique ? Aux tableaux comme compositions artistiques ? Sans s'attarder sur les réflexions que Kracauer porte à propos du tableau vivant comme mise en mouvement de la peinture au théâtre ou au cinéma, on peut trouver des références directes aux tableaux des classiques italiens chez Antonioni, confortant ainsi une certaine proximité avec une tendance formatrice. Il suffit de voir un des personnages de Piero della Francesca, aux boucles dorés et qui se trouve devant un buisson verdoyant, et de le comparer au plan de David Hemmings au-dessus d'un même buisson dans le parc anglais, pour comprendre que Michelangelo Antonioni est fortement inspiré par la peinture italienne du Quattrocento<sup>21</sup>.

La dernière image du film est d'ailleurs semblable à la première, ce sont deux compositions : elles représentent le sol nu. Ce sol ressemble étrangement au tableau abstrait de l'ami peintre de Thomas. On a l'impression qu'il n'y a rien à y voir ! L'ami peintre de Thomas lui dit en parlant de sa peinture : « tout à coup, ça s'éclaire ». Sa peinture serait alors une forme d'imagination, d'interprétation a posteriori, ou plutôt de révélation ? Ces éléments confirment notre idée selon laquelle Antonioni essaie dans son film de mettre en forme le conflit entre un désir illimité de voir confronté paradoxalement à une impossibilité de voir clair. A mesure que Thomas agrandit la zone de la photo pour voir plus précisément de quoi il s'agit, l'image devient de moins en moins nette. L'intensification de la prise de conscience de la preuve du meurtre va de pair avec une lisibilité de l'image de moins en moins possible, de plus en plus dégradée. La comparaison avec une enquête policière pourrait même aller plus loin : la toile de l'ami peintre ressemble au sol du début et de la fin du film<sup>22</sup> : il n'y a rien à y « voir » non plus mais justement, autre chose dont Thomas fera l'expérience.

Dans une autre scène, celle du magasin d'antiquités, on retrouve une référence ou un cliché du cinéma et de la littérature<sup>23</sup>. Celle de la vision épique et romantique chez Balzac : ici le vieux marchand d'antiquités dit qu'il n'y a rien à vendre, pourtant il y a bel et bien les paysages que le protagoniste recherche pour son appartement, mais, selon le vendeur il n'y en a pas ! Les tableaux sont sous nos yeux... Serait-ce parce qu'encore une fois il n'y a rien à voir ? A sa sortie du magasin un buste qui est en vitrine suit Thomas des yeux.<sup>24</sup>

Puis dans une scène importante, la vue passe à 180 degrés, la plan montre l'immense solitude verte, le vent dans les arbres accompagne l'intrigue comme la lyre dans la tragédie grecque. C'est un moment important, le visage de Thomas dans les feuillages ressemble à celui de l'ange dans *La flagellation du christ* de Piero Della Francesca. Et enfin, c'est l'apparition : on sait que le cinéma d'Antonioni est propice aux apparitions-disparitions. Thomas prend des clichés, il se cache, il se fait curieux, voyeur : peut-être est-ce interdit de voir ? Une jeune femme lui demande : « je ne vous connais pas, vous ne m'avez jamais vu ».

Elle se demande qui est cet homme qui la prend en photo. Thomas promet de lui donner les clichés.

### III) Visible et invisible, apparition et disparition

Ces fameux clichés que Thomas a pris en étant animé par une forme de curiosité ou de voyeurisme comportent une vérité à laquelle le photographe n'aurait peut-être pas pu, ou pas dû accéder. En effet, le dispositif technique d'agrandissement, de *blow-up* va désormais révéler un invisible. L'invisible dans notre propos prendra le sens de ce qui ne peut-être vu à l'oeil nu, s'opposant ainsi au simple visible. Un rapport à l'invisible s'institue donc au sein de l'intrigue comme quelque chose de latent, que l'on cherche, que l'on ne voit pas a priori, que l'on découvre ou dévoile a posteriori, mais qui reste cependant toujours incommunicable. Le conflit entre désir de voir et impossibilité technique d'aller plus loin s'intensifie ici. C'est en cela que vient s'insérer la question de l'abstraction et donc peut-être de la « métaphysique » qui serait propre au cinéma d'Antonioni<sup>25</sup>.

Nous pourrions plutôt, au lieu de reproduire les mêmes critiques sur le cinéma d'Antonioni et de proposer les mêmes clefs de lecture qui deviennent finalement des impositions de lectures, prendre le film et l'intrigue d'Antonioni comme un jeu, une énigme qui comporterait un code. Le but du jeu, comme dans une enquête policière, serait dès lors de découvrir, de dévoiler le sens du code, de l'énigme, de trouver les indices, les preuves, les pièces à conviction pour comprendre ce qui est réellement en train de se dérouler sous nos yeux exacerbés de curiosité. Que voit-on sur cette image agrandie ? Il semble que même pour nous spectateurs, la réponse soit un secret. N'aurait-elle pas du le rester pour Thomas également ? Il s'agit de mettre en place un décodage.

Mais, immédiatement, nous ne pouvons nous empêcher de penser à la mise en abyme dont nous avons parlé plus tôt. Le film est déjà une mise en abyme du cinéma, une réflexion sur lui-même, une auto-réflexion d'un cinéaste sur son objet, sur la photographie, sur l'exploration, sur le codage, le re-codage et le décodage. Il semble que les thèmes de l'apparition et de la disparition ne soient pas étrangers à ce jeu d'indices que nous propose Antonioni. Pourquoi les choses apparaissent-elles de cette manière ? Pourquoi disparaissent-elles ainsi ? Nous pourrions penser qu'il y a une sorte de phénoménologie chez Antonioni, une tentative de description des états mentaux, une psychologie descriptive<sup>26</sup>. La description psychologique des personnages et de leurs états mentaux chez Antonioni passent par le biais d'une vision réaliste. Dans *Blow-Up*, la révélation de l'invisible en visible, le dévoilement a lieu suite à la satisfaction de la pulsion scopique : le désir (illimité?) de voir. Thomas veut voir, et voir toujours plus ce qu'il voit. Il veut être persuadé de ce qu'il voit, et l'agrandit pour obtenir plus de précision. La situation de cette scène d'exploration-révélation est particulièrement étrange et puissante : simultanément, le personnage

construit le sens dans son esprit, il fait le chemin qui mène au décodage, au secret auquel il n'avait jusque là pas accès, mais, dans le même temps, le spectateur ne peut saisir le processus de création de sens qui a lieu dans la subjectivité du personnage. Nous sommes laissés à l'abandon, sans repères, dans la pièce où sont étendus les clichés en train d'assister au cheminement inaccessible de Thomas, en tant qu'il est une pure projection subjective, comme une sorte de tendance formatrice inversée<sup>27</sup>.

Le temps et les actions sont d'ailleurs fragmentés avant et après l'événement de l'exploration. Thomas éprouve à plusieurs moments (au restaurant, à la brocante, après avoir rencontré le personnage de Jane Birkin) un désir d'ailleurs, de faire autre chose « marre des salopes » va-t-il dire. Mais Thomas continue à persévérer dans le divertissement qui pour lui est habituel : il achète une hélice qui ne sert à rien sauf à décorer et ne voit pas dans les photos de l'asile autre chose que de quoi faire un album qui va se vendre<sup>28</sup>. L'instabilité de Thomas s'intensifie, il commande à manger puis s'en va avant même d'avoir reçu son plat... Cette instabilité se situe aussi dans son rapport au temps : « plus tard », « aujourd'hui », « maintenant, pourquoi maintenant ? ». Thomas perd lui aussi ses repères et se déplace d'un endroit à l'autre en voiture.

Il retourne à son atelier, et reçoit la visite de la femme du parc : de petits divertissements et mensonges de Thomas rythment la scène, la musique à la mode, les cigarettes, les boissons l'enivrent lentement. Elle vole l'appareil, il le reprend, elle veut s'offrir à lui, ils sont sur le point de s'étreindre : l'hélice arrive.

Puis finalement vient la scène capitale du développement. Cette scène est quasiment sacralisée : la lumière rouge caractéristique et à la fois elle aussi polysémique, la porte qui se ferme devant le spectateur. Nous n'avons pas le droit de voir l'interdit ! Thomas est donc en train d'agrandir de plus en plus l'image et sort de la fragmentation de celle-ci pour essayer de reconstituer un récit. C'est le récit d'un meurtre sur lequel le jeune photographe inconscient est en train d'enquêter, qu'il essaie de construire. C'est un moment fort de la révélation : il fait pour la première fois du suivi sur son travail de photographe, il explore, et le temps lui devient important. Il voit son réveil qui indique les minutes de développement, le rapport à la mesure et au temps a changé. Le spectateur devient alors le double du personnage car il découvre en même temps les images du parc déjà vues avec quelque chose en plus, une plus-value ajoutée par la technique du cadrage, et de l'agrandissement (*to crop*). Antonioni dit justement du cinéma qu'il doit faire ressentir au spectateur : « un film doit modifier la perception du spectateur, l'inciter à fondre l'image, le son, dans une expérience unifiée »<sup>29</sup>. Toutefois au moment où Thomas s'apprête à révéler son incroyable découverte, il est de nouveau interrompu par de jeunes filles qui veulent des photos. De nouveau Thomas est pris dans un cercle gouverné par la futilité et la débauche. Ce n'est qu'en traversant une sorte de passerelle dans son studio-appartement qu'il mesure l'importance de ce qui vient de lui arriver. D'ailleurs les projecteurs

s'allument et le réveil indique 15 h 20 : le temps réel auquel Thomas a de nouveau accès.

De la même manière, Antonioni semble revisiter l'histoire de l'image puisque dans le film, il est question du tableau, de la photo et du film. Le tableau abstrait dans lequel la réalité n'est pas à voir mais dont on est tout de même à la recherche. C'est la recherche de ce quelque chose qui compte puisque le peintre dit : « je trouve des choses, tout à coup ça s'éclaire » et compare cette quête à une « detective story ». Faut-il qu'il y ait un meurtre ? La peinture peut elle s'apparenter à un meurtre ? La toile abstraite ressemble au sol, et la photo que Thomas a agrandie ressemble à la toile abstraite. Antonioni établit clairement le lien dans l'image, lorsque Thomas dit à Jane qu'il a découvert un meurtre sur la photo. Elle répond que la photo ressemble aux tableaux de son ami. Un meurtre peut-il être abstrait ? Antonioni nous restitue en photo ce qu'on vient de voir dans la séquence précédente du parc. On assiste à un retour en arrière et le film devient bien ce dont parle Panofsky : le mouvement ajouté à l'image statique. Tout l'invisible devient visible sur l'écran et que ce rapport se noue au moyen du mouvement.

Au petit matin dans le parc, de nouveau, le grand bruit du vent vient caresser les feuilles. Il n'y plus de cadavre. Thomas, celui qui touche le corps, est revenu vérifier une seconde fois. Le corps a disparu. Il ne reste que le frémissement des feuilles sous l'action du vent. Sans la partie de tennis qui va donner un sens particulier à cette disparition, on pourrait penser que nous sommes dans une intrigue policière avec la structure classique d'un meurtre commis, des preuves dérobées, puis un cadavre enlevé. C'est alors qu'arrive de manière inattendue les jeunes « comédiens » à la jeep dans le parc à cette heure matinale. C'est le choeur qui donne un sens particulier à tout le film. Thomas croit ou fait semblant de croire qu'il manipule la balle de tennis imaginaire avec laquelle les « mimes » réalisent une partie de tennis abstraite et très sérieuse en même temps. Pourquoi ? Que se passe-t-il ? On lui fait comprendre quelque chose de nouveau : les jeunes semblent effectivement venus là pour cela. Tout ce que Thomas a vu ou photographié, c'était peut-être pour rien. On sait que Saint-Augustin, Pascal, Spinoza, Kierkegaard et même Heidegger semblent évoquer communément et partager le sentiment d'un être humain qui fuit l'angoisse de la vie « et ses innombrables maux par la curiosité et le divertissement »<sup>30</sup>. Or il est possible que l'homme doive se débarrasser de cette curiosité « libido sciendi », de l'orgueil « libido dominandi »<sup>31</sup>. Celui qui a la foi ne saurait être curieux. Il croit sans voir. Il est à jamais libéré du lourd esclavage des sens. Il est tout entier à la contemplation intérieure des choses spirituelles, invisibles, divines : « Ce ne sont pas leurs images mais les choses elles-mêmes que je porte en moi »<sup>32</sup>. La statue du Commandeur dans la salle parallèle au lieu de la fête a déjà jugé moralement Thomas.

La curiosité comme nous le savons, est un péché que Thomas va payer cher, mais la perte de communicabilité laissera aussi la place à l'accès à un niveau de réalité supérieure. Simultanément à la perte

d'un rapport d'immédiateté au réel, Thomas va obtenir en lui-même l'intime conviction qu'il peut créer du sens à partir d'autres choses. Cette intime conviction peut être nommée foi, ou croyance. C'est le « quelque chose » que Thomas a appris et dont parle Antonioni dans ses *Écrits*. La perte du sens, ou d'un certain sens permet d'en construire un autre. L'isolement de Thomas laisse place au dépassement de sa condition actuelle. Le châtiment de sa curiosité va l'isoler tout en le plaçant comme témoin de ce qu'il n'aurait pas dû voir, d'un événement qui provoquera la perte de son quotidien de tricheur pour devenir un objectif d'appareil abstrait connecté au réel.

En conclusion, nous pourrions dire que la tension dans le chef d'oeuvre d'Antonioni se joue entre le bruissement des feuilles, enregistré par la caméra comme réalité matérielle, sans artifice, et la citation d'Antonioni : « (...) s'il y a un principe moral supérieur alors je crois en Dieu »<sup>33</sup>. Dans son ouvrage de référence *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin explique comment la reproduction à l'infini d'une même oeuvre lui fait perdre son aura, le propre de l'oeuvre étant son « hic et nunc », son « ici et maintenant ». La reproduction à l'infini de l'agrandissement du même, ce dont on fait l'expérience dans *Blow-Up*, est aussi une perte du « hic et nunc », l'ici et maintenant dont parle Benjamin. La perte de l'aura de cette oeuvre a également une conséquence bien plus tragique : la perte de la preuve réelle du meurtre, impliquant en cela éthiquement le protagoniste pour son incapacité à dépasser sa pulsion scopique afin d'agir effectivement. En même temps, cette reproduction de l'agrandissement à l'infini est une intensification de la preuve du meurtre, à la différence que la preuve est devenue illisible. Le corps est ici et maintenant dans le parc, l'image du corps n'est qu'une production de la pulsion scopique et une régression à l'infini. Rappelons nous ce que dit le cinéaste néoréaliste : une image en implique toujours une autre et ceci à l'infini. La preuve du meurtre n'est plus possible empiriquement mais peut-être déduite par abstraction. Une certaine forme d'éthique aurait voulu que l'on s'attache seulement à une première prise de conscience de la preuve pour aller chercher le cadavre et essayer de résoudre l'énigme, non pas d'exacerber le désir de voir ce qui était en fait déjà là, faisant rejouer ainsi une forme de voyeurisme et surtout, au sein de l'intrigue, une perte précieuse de temps. Thomas a voulu étancher un désir inextinguible et quasi-pervers de voir, alors même que le cadavre était bel et bien là. Thomas a préféré se plonger dans l'image du cadavre produisant une sorte d'invisible qui fait preuve sans pouvoir l'être vraiment. La perte du visible au profit d'un invisible est rendue possible par le dispositif technique qui s'offre au photographe. Ce dispositif technique de reproduction à l'infini fait paradoxalement perdre un rapport éthique et à la vérité (en cela le dispositif technique est dangereux, puisqu'il déconnecte le sujet de la réalité), tout en construisant les conditions de possibilités d'une nouvelle éthique et d'un nouveau rapport à la réalité par l'intermédiaire de la prise de conscience du sujet en sa capacité à

construire du sens. Le parc de *Blow-Up* devient alors hautement symbolique si on décide d'y voir l'image du Jardin d'Eden, au sein duquel sont punis Adam et Eve pour avoir provoqué le péché originel, la curiosité et la connaissance. N'oublions pas qu'Antonioni est potentiellement croyant, dans ses propres termes : « S'il y a un principe moral qui gouverne le monde, alors je crois en Dieu ». Le cinéaste aurait peut-être alors la position d'un sceptique.

Dans tous les cas, Antonioni nous prévient : « Ho sempre fatto gli stessi filmi » : « j'ai toujours fait les mêmes films. Je ne crois pas que les films soient faits pour être compris, ni que leurs images et leurs sujets doivent être expliqués. On devrait exiger bien davantage d'un film, quelque chose de très différent. Un film doit modifier la perception du spectateur, l'inciter à fondre l'image, le son et l'idée dans une expérience unifiée lui permettant de pénétrer et d'apprécier la vie intérieure du film ». C'est en cela que « Le cinéma est un art autonome »<sup>34</sup>. Antonioni, qui a réalisé *Blow-Up* en 1966, date de la mort de S. Kracauer, aurait donc probablement été d'accord sur le principe avec le penseur allemand, qui nous apprend que le cinéma est un « art pas comme les autres », « an art with a difference »<sup>35</sup>. Mais laquelle ? Celle de nous montrer ce que nous n'aurions d'habitude pas vu.

## Notes finales

<sup>1</sup> Pour comprendre l'importance portée à la croyance dans le cinéma d'Antonioni, importance sur laquelle nous reviendrons plus tard à partir de ses dires en entrevues ou dans ses écrits, il faudrait s'intéresser à la place que Hume a accordé à la croyance dans notre vie théorique comme dans notre vie pratique. Il est utile en effet de repartir de la conclusion du livre I du *Traité de la nature humaine*. On y lit que « la mémoire, les sens et l'entendement sont (...) tous fondés sur l'imagination, c'est-à-dire sur la vivacité de nos idées » (TNH I, GF p. 358). Or, si l'on ajoute à cela que, selon Hume, « la vivacité de l'idée » et « la croyance » sont identiques l'une à l'autre (TNH I, p. 184), on voit que c'est bien la croyance qui s'avère être au fondement de la mémoire, des sens et de l'entendement selon Hume.

<sup>2</sup> Voir : *Sur le seuil du temps*, Siegfried Kracauer, Presses universitaires de Montréal

<sup>3</sup> Notamment à propos de la question du devenir-visionnaire, voir *Cinéma I*, Deleuze, sur *Europe 51* et *Allemagne année zéro*.

<sup>4</sup> Notamment à propos de la question du cinéma éthique et du réalisme magique, d'onirisme et de fantasmagorie, qui viennent mettre en branle la tendance réaliste tout en essayant de la prendre en charge. Il s'agit pour Pasolini de montrer la réalité par le biais d'un autre angle, par le biais du décalage optique, parfois par l'intermédiaire de la stratégia du choc.

<sup>5</sup> Voir Quentin Mur : *Pliures, Fétures, éclatements du Sujet, Otto e mezzo ou la trouvaille d'une authenticité du cinéma*, 2021, AVANCA Conferencia édition, Portugal, France. Notamment à propos d'une histoire psychologique du cinéma italien, et des relations du cinéma avec la psychanalyse, le cinéma étant le seul lieu qui dispose de la capacité de parler de psychanalyse : non plus grâce au texte mais par le biais de l'image.

<sup>6</sup> On sait grâce à Leonardo Quaresima et sa post-face « Relire De Caligari à Hitler » que l'on a traduit Kracauer en Italie plus tôt que dans d'autres pays en Europe.

<sup>7</sup> Aristote, *Métaphysique*, I, 1, 981 a 1-3.

<sup>8</sup> *Évangile selon saint Jean*, 20-27

<sup>9</sup> A ce sujet Antonioni raconte dans ses *Écrits* une entrevue lors de laquelle un journaliste lui a demandé : « Pensez-vous que la fin de *Blow-Up* soit pessimiste ? », question à laquelle il a répondu : « Je ne pense pas que la fin soit

pessimiste, car à la fin du film Thomas a appris quelque chose », in Antonioni, Michelangelo. *Écrits*. France: Images modernes, 2003.

<sup>10</sup> Quentin Meillassoux propose une variation des propositions sceptiques de Hume : « Il faut croire en Dieu parce qu'il n'existe pas. » voir *L'inexistence divine*, 1991.

<sup>11</sup> On peut y voir une allusion à l'époque des sixties et des modes de Courrèges et Cardin.

<sup>12</sup> Il est à noter l'utilisation des plumes au sein des accessoires de modes pour réaliser les photos. On sait que chez le peintre Caravage les plumes sont un symbole de superficialité et de tromperie.

<sup>13</sup> Pascal, Blaise, in *Pensées*, Fragment Divertissement n° 4 / 7

<sup>14</sup> *Évangile selon saint Jean* 20-29

<sup>15</sup> In S. Kracauer, *Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*, Introduction : La photographie, ed. Bibliothèque des savoirs, Flammarion, 2010, p.30

<sup>16</sup> *Ibid*

<sup>17</sup> Le concept d' « artificieux », « *the staged* » que l'on trouve dans la *Théorie du film*, s'oppose au « non-artificieux », « *the unstaged* ».

<sup>18</sup> In S. Kracauer, *Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*, Introduction : La photographie, ed. Bibliothèque des savoirs, Flammarion, 2010, p.39

<sup>19</sup> *Ibid*

<sup>20</sup> *Ibid*

<sup>21</sup> Pour la référence au tableau de Piero Della Francesca, voir la *Flagellation du Christ*. Le personnage auquel nous faisons référence est au centre à droite. La ressemblance avec le plan de David Hemmings espionnant le couple dans le parc est frappante. Encore une fois, ce n'est pas un hasard : rien dans un film n'est fait au hasard. La culture classique de Antonioni (École de cinéma de Rome, connaissance importante de l'histoire de l'art classique) comprend assurément la peinture du Quattrocento. Il est aussi bien connu qu'Antonioni a fait lui-même de la peinture, et qu'il est un grand admirateur de la peinture abstraite de Mark Rothko dont il parlera en ces termes : « C'est comme mes films, dans votre peinture, il n'y a rien, mais avec précision ». (Aldo Tassone, *Antonioni*, 2007). Antonioni aimait beaucoup la peinture de Mark Rothko : les champs de couleurs monochromes à hauteur d'hommes dans lesquels le peintre souhaitait que le spectateur entre comme pour y ressentir une expérience mystique. Antonioni est également particulièrement inspiré par la peinture dite « métaphysique » de Giorgio De Chirico et ses grandes places vides.

<sup>22</sup> Il est intéressant de noter qu'Antonioni a pour habitude de faire repindre des éléments du décor pour accentuer la couleur et l'ambiance de ses plans. Pour *Blow-Up* le procédé a été réalisé à plusieurs reprises : la rue a été repeinte en gris, et, surtout, l'herbe du parc anglais, lieu du crime, a été repeinte en vert. Le résultat est impressionnant : les couleurs dans le parc sont éblouissantes. Le sol semble être le réceptacle d'éléments ou de preuves pour déchiffrer l'intrigue, comme le ferait Kracauer lorsqu'il enquête minutieusement sur le roman policier ou sur un film.

<sup>23</sup> Voir Hitchcock, et Balzac in *La peau de chagrin*

<sup>24</sup> Voir ici Saint-Augustin in *Confessions* livre 10, chap. 35 : « La curiosité : elle déforme et falsifie son objet en le considérant d'un regard dépourvu de tout amour pour Dieu. Elle ne rassasie pas celui qui s'y adonne. Elle manque tout à fait ce qu'elle croyait viser: la vérité »

<sup>25</sup> Nous ne reviendrons pas ici sur le thème de l'incommunicabilité qui comme celui de la métaphysique est un des leitmotifs des critiques sur le cinéma d'Antonioni.

<sup>26</sup> On sait que les représentants de la phénoménologie comme « science rigoureuse », avec Husserl en tête, sont des élèves assidus de l'école de Vienne, et notamment du professeur Franz Brentano, inventeur de la « psychologie descriptive », qui deviendra plus tard la « science des phénomènes », la phénoménologie.

Voir Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*  
Husserl, Edmund, *La philosophie comme science rigoureuse*

Lyotard, Jean-François, *Discours-figures*

<sup>27</sup> On peut retrouver le même procédé, cependant réalisé d'une manière différente au sein des productions du collectif Karrabing co-fondé par Elizabeth Povinelli (Columbia University). Les formes que nous pouvons saisir dans les films du Karrabing Film Collective sont inaccessibles pour nous occidentaux. Cependant, nous sommes capables de saisir certaines figures comme celle d'un oiseau, peut-être d'un être humain par moment. Mais rien n'est jamais sûr ou défini. C'est ainsi que le Karrabing Film Collective fait faire l'expérience du choc anthropologique à son public, en le dispersant dans une cosmologie indéterminée a priori et en lui faisant perdre tous ses repères. Le spectateur n'a plus de dictionnaire, de codex auquel se rattacher. Il doit maintenant seulement recevoir les images. La construction du sens viendra a posteriori, ou pas du tout.

<sup>28</sup> Cf notes 13 et 24 à propos de Pascal et Augustin.

<sup>29</sup> In Antonioni Michelangelo, *Écrits*. Il est ici particulièrement intéressant de noter que cette rébellion du cinéaste italien est très proche de ce que qu'a écrit Maurice Merleau-Ponty dans « Cinéma et nouvelle psychologie ». Le philosophe y explique que le film n'est pas une somme de fragments individuels qui font sens pour eux-mêmes, mais plutôt une totalité comme œuvre qui est perçue comme totalité par le spectateur. Merleau-Ponty explique également que la « nouvelle psychologie » et ses recherches les plus récentes donnent raison à la manière dont la perception est traitée dans un film. Les actualités de la psychologie montre que le cinéma a déjà plus à nous apprendre sur la manière dont nous percevons que certains textes scientifiques devenus désormais obsolètes.

Notons aussi que d'après Panofsky c'est la découverte de la perspective qui a permis au spectateur d'entrer dans le tableau, elle est ici remplacée par le mouvement qui nous permet d'entrer dans l'image.

<sup>30</sup> Voir notes 13 et 24 plus haut.

<sup>31</sup> A propos de la concupiscence, voir Livres I à IX des *Confessions*, Augustin.

<sup>32</sup> *Les Confessions*, Livre X, Augustin.

<sup>33</sup> in Aldo Tassone, *Antonioni*

<sup>34</sup> Toutes les citations proviennent de *Antonioni*, Aldo Tassone, 2007

<sup>35</sup> Voir Glossaire des concepts principaux in *Théorie du film*, S. Kracauer, 2010, Bibliothèque des savoirs, Flammarion

## Bibliographie

Augustin, *Confessions* Seuil, collection Points Sagesses pour la traduction de Mondalou, France, 1982

David Hume, *Traité de la nature humaine, Essai pour introduire la méthode expérimentale de raisonnement dans les sujets moraux*, Philippe Folliot, France, 2007.

Siegfried Kracauer, *Sur le seuil du temps*, ed. Presses Universitaires de Montréal, Traduction de Sabine Cornille, Claude Orsoni et Daniel Blanchard, 2013

Siegfried Kracauer, *Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*, ed. Bibliothèque des savoirs, Flammarion, 2010,

Pascal, *Les Pensées (classement Brunsvicg, éd. M. Escola)*, GF-Flammarion, 2015.

Aldo Tassone, *Antonioni, Champs arts*, 2007

Quentin Meillassoux, *L'inexistence divine, Thèse de doctorat en Philosophie, soutenue en 1997* à Paris 1, sous la direction de Bertrand Bourgeois.

*Épître de saint Jean*

## Filmographie

*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966, Italie, Angleterre, inspiré par Julio Cortazar.