

**Simon LAURENT
MAITRISE IECA
HISTOIRE DU CINEMA**

BLOW UP

de Michelangelo Antonioni



Dossier téléchargé depuis le site www.lotus-mineral.com

AVRIL 2004

SOMMAIRE

Générique	3
Biographie	5
Filmographie	6
Résumé.....	11
Découpage séquentiel.....	12
Découpage de la séquence 14	16
Analyse de la séquence 14	23
La représentation de l'Angleterre.....	29
Analyse personnelle	34
Relevé de citations	40
Cahier critique.....	46
Bibliographie	49

Générique : *Blow up*

Réalisateur : Michelangelo Antonioni

Assitant réalisateur : Claude Watson

Scénario : Michelangelo Antonioni & Tonino Guerra d'après la nouvelle « Las babas del diablo » de Julio Cortázar

Dialogues anglais : Edward Bond

Distribution

Vanessa Redgrave : Jane

Sarah Miles : Patricia

David Hemmings : Thomas

John Castle : Bill

Jane Birkin : La femme blonde

Gillian Hills : La femme brune

Peter Bowles : Ron

Veruschka von Lehndorff : Verushka

Julian Chagrin : Mime

Claude Chagrin : Mime

Jeff Beck : Yardbirds

Susan Broderick Propriétaire du magasin d'antiquités

Tsai Chin : Réceptionniste de Thomas

Chris Dreja : Yardbirds

Melanie Hampshire : Mannequin

Harry Hutchinson : Commerçant – boutique d'antiquités

Jill Kennington : Mannequin

Mary Khal : Fashion Editor

Chas Lawther : Serveur

Jim McCarty : Yardbirds

Peggy Moffitt : Mannequin

Rosaleen Murray : Mannequin

Ann Norman : Mannequin

Ronan O'Casey : Amant de Jane

Jimmy Page : Yardbirds

Keith Relf : Yardbirds

Janet Street-Porter : Extra

Reg Wilkins : Assistant de Thomas.

Produit par

Producteur : Carlo Ponti

Directeur de production : Donald Toms

Producteur exécutif : Pierre Rouve

Musique Originale : Herbie Hancock

Directeur de la photographie : Carlo Di Palma

Montage : Frank Clarke

Direction artistique : Assheton Gorton

Supervision des costumes : Jackie Breed

Costumes : Jocelyn Rickards

Coiffure : Stephanie Kaye

Maquillage : Paul Rabiger

Ingénieur du son : Robin Gregory

Montage / son : Mike Le Mare

Mixage du doublage : J.B. Smith

Photographies : John Cowan

Scripte : Betty Harley

Cameraman : Ray Parslow

Location Manager : Bruce Sharman

Biographie

Issu d'une famille bourgeoise et fils d'un industriel, Michelangelo Antonioni est né le 29 septembre 1912 à Ferrare. Après ses études secondaires, il suit des cours d'économie et de commerce à l'université de Bologne, puis s'intéresse au théâtre, aux arts plastiques, au cinéma fréquentant assidûment les salles obscures... Avec quelques étudiants, il crée une troupe pour laquelle il met en scène quatre comédies. Il écrit de 1936 à 1939 des critiques littéraires et cinématographiques dans un journal « *Il corriere padano* » .

De plus en plus attiré par le cinéma, il quitte Ferrare en 1939, et s'installe à Rome où il écrit pour la revue « *cinéma* ». En 1940, il s'inscrit au *Centro Sperimentale di Cinematografia*, mais n'y reste que trois mois car il est appelé à l'armée. Il se marie la même année avec Letizia Balboni. Après son service militaire en 1941 et 1942, il collabore à quelques scénarios et assiste des metteurs en scène dans leur travail. Il bénéficie ainsi d'un détachement exceptionnel pour être assistant de Marcel Carné qui tourne *Les Enfants du paradis* dans un Nice occupé par les italiens... En 1943, il tourne son premier court – métrage, *Gente del Po*, interrompu par la guerre. Il le montera en 1947.

Après une série de courts – métrages documentaires, il réalise son premier long métrage, *chronique d'un amour*, en 1950. Dans les années 1950, il connaît un succès d'estime avec *Femmes entre elles*, et *le Cri*. Il se sépare de sa femme en 1954, et rencontre Monica Vitti en 1957. Avec cette dernière comme comédienne, il fonde une compagnie qui monte au théâtre Eliseo de Rome la pièce *Scandali segreti* (écrit par Antonioni et Elio Bertolini), et *I am a camera* (écrit par John Van Drutten). Antonioni y assure la mise en scène, la seconde en collaboration avec Giancarlo Sbraglia... Il n'y rencontre pas de succès.

C'est *L'avventura* qui le fait connaître plus largement au public en 1960. Le film est consacré au Festival de Cannes, mais les critiques lui réservent un excellent accueil. Dès lors Antonioni poursuit sa carrière de metteur en scène sans connaître de problèmes majeurs. Il est couronné en 1961 à Berlin pour *La Notte*, en 1964 à Venise pour *Le Désert Rouge*, en 1967 à Cannes pour *Blow Up*, succès international .

Ce succès amène Antonioni à étudier plusieurs propositions. Après avoir pensé aller au Japon, il choisit finalement les Etats – Unis, y séjournant longuement pour concevoir, préparer et filmer *Zabriskie Point*... Il réalise par la suite *Professione : Reporter* en 1975... De 1976 à 1979 soit près de 5 ans de projets avortés, notamment *Patire O morire*, *Gelosia*, *L'aquilone*... Antonioni se met à la peinture et expose même en 1983 à Venise. Il réalise cependant *Identificazione di una dona* en 1981...

Dans les années 1980, il collabore à différents travaux pour la Rai (télévision italienne) et prépare en 1982 *La Ciurma* (ou *Quattro uomini in mare*) abandonné l'année suivante... En 1985, il prépare *Due Telegrammi* mais en décembre il est victime d'un grave accident cardio-vasculaire. Il met quelques années à s'en remettre et doit abandonner son projet... De 1988 à 1990, grâce à l'Ente autonomo di gestione per il cinema, il relance la co-production américaine *Quattro uomini in mare* , sous le titre *The Crew*...Le début du tournage en Floride et à Cinécitta est d'abord prévu pour l'automne 1989 puis repoussé avant que le projet ne soit abandonné par la production pour raisons financières en été 1990.

Antonioni est resté en marge des grands courants cinématographiques , il n'a pas pris part au mouvement réaliste italien de l'après guerre par exemple. Il a réussi à conquérir sa liberté de créer et d'exposer sa manière de voir les choses, de comprendre le monde. Le thème de l'incommunicabilité est une constante de l'œuvre d'Antonioni. Il observe l'univers dans lequel l'être humain vit et qui selon lui l'empêche de communiquer avec ses semblables. Son observation est le fruit d'une acuité psychologique (cinéma introspectif). Ses personnages sont souvent seuls. A travers cette solitude, Antonioni veut nous faire sentir la durée qui prend alors sa mesure.

Filmographie

Gente del Po

Les gens du Pô

Court – métrage / documentaire
1942 / 1947

N.U (Nettezza urbana)

Nettoyage urbana

Court – métrage / documentaire
1948

L'amorsa Menzogna

Mensonge amoureux

Court – métrage / documentaire
1949

Superstizione

Superstition

Court – métrage / documentaire
1949

Sette Canne, un vestito

La Rayonne

Court – métrage / documentaire
1949

La villa dei mostri

La Villa des monstres

Court – métrage / documentaire
1949

La funiva del faloria

Le téléphérique du mont Faloria

Court – métrage / documentaire
1950 / 1951

Cronaca di un amore

Chronique d'un amour

Long – métrage
(1950)

I Vinti

« *Les Vaincus* » ou « *Nos Fils* »

Long – métrage
1952

La Signora senza camelia

« *La Dame sans camélia* » ou « *Corps sans âme* »

Long – métrage
(1953)

Tentato Suicidio

Suicides manqués

Episode du film à sketches *L'amore in citta*

L'amour à la ville

1953

Uomini in piu

Court – métrage

1955

Le Amiche

Femmes entre elles

(1955)

Il Grido

« *Le cri* » ou « *La femme de sa vie* »

(1957)

L'Avventura

L'aventure

(1959)

La Notte

La nuit

(1961)

L'Eclisse

L' éclipse

(1962)

Il Deserto rosso

Le Désert rouge

(1964) ...

Blow up
(1966)

Zabriskie Point
(1969)

Chung Kuo, Cina

Chung Kuo, La Chine
Court – métrage / documentaire
(1972)

Professione: reporter... (The Passenger)

Profession reporter
(1975)

Il mistero di Oberwald

Le mystère d'Oberwald
(1979)

Identificazione di una donna

Identification d' une femme
(1982)

Kumbha Mela
Court – métrage
1989

Noto, Mandorli, Vulcano, Stromboli, Carnevale
Réalisé par : Michelangelo Antonioni et Enrica Antonioni
Court – métrage
1993

Al di là delle nuvole
Réalisateur : Wim Wenders et Michelangelo Antonioni

Par delà les nuages
1995

Il Filopicoloso delle cose
2001

Just to Be Together
2001

Eros
2004

Résumé

Londres, 1966 : Thomas est un photographe de mode qui est très en vue ... Il a réussi à faire fortune et cela se voit. Il déambule en Rolls Royce décapotable... Cependant, il s'évertue à trouver des sujets de travaux originaux, comme les clochards d'un asile, en passant par les couvertures de Cover Girls...

Son train de vie est mouvementé : Il s'arrête chez un couple d'amis. Lui est un peintre abstrait auquel Thomas essaie d'acheter un tableau – en vain – et dont la femme Patricia semble être attirée par le photographe... qui repart finalement dans une boutique où il compte bien faire des achats, mais l'antiquaire, un vieil homme, ne semble pas disposer à lui céder quoi que ce soit.

Dans un parc, après s'en être pris à des pigeons, Thomas photographie un couple d'amoureux à la sauvette, en se cachant derrière les buissons... Mais la jeune femme, Jane, retrouve Thomas, et exige du photographe les pellicules : elle essaie même de lui arracher son appareil. En vain... Sur ce, Thomas retourne chez l'antiquaire d'où il repart avec une hélice d'avion.

Jane retrouve Thomas à son domicile et cette dernière s'offre à lui contre les négatifs. Thomas en est surpris et intrigué : Il lui donne un faux film, et il agrandit celui qu'il a gardé. Maintenant, il semble que Thomas ait tout compris : Une photo nous montre une main qui tient un pistolet, tandis que sur l'autre photo, on y découvre un cadavre. Il retourne par la suite dans le parc, où se trouve, en effet, le cadavre du compagnon de Jane.

De ce fait et toute une nuit durant, il va tenter d'intéresser quelqu'un à sa découverte, sans que personne ne lui prête attention. Il n'arrivera pas à retrouver Jane au cours d'un concert, et quant à son ami écrivain - avec qui il avait un projet de livre - et qu'il reverra dans une soirée enfumée, il ne sera pas en état de lui répondre.

De retour chez lui, il constate que sa maison a été fouillée. Et, quand il se décide à retourner au parc, à l'aube, il remarque que le cadavre a disparu. Une bande de jeunes mime une partie de tennis imaginaire. Bon gré, mal gré, il s'y associe. Puis s'en va, seul.

Découpage séquentiel

Séquence 1 : Extérieur – Aurore – Rue de Londres – Durée 03'30”

Un groupe d'étudiants, le visage peint en blanc, conduisent bruyamment une jeep ... Ils demandent de l'argent aux passants, Thomas qui est déguisé en clochard, sort de l'asile avec des autres hommes : Il tient un sachet dans lequel est caché son appareil photo. Il retourne à sa Roll Royce et prend la route.

Les étudiants et Thomas se rencontrent. Il leur donne de l'argent. Il reprend sa route.

Séquence 2 : Intérieur – jour . Durée 10'31” : Studio du photographe.

Thomas est dans son studio ; il y trouve un certain modèle qui l'attendait : sans se changer Thomas prend une série de clichés plus ou moins érotiques ; Après s'être lavé et rasé, Thomas prend des photos de mode d'un groupe de mannequins disposés devant et derrière des panneaux de verre fumé.

Séquence 3 : Intérieur – jour. Studio du peintre durée 02'50 ‘

Thomas va dans le studio voisin où vivent un peintre abstrait et sa femme Patricia. Il essaie d'acheter sans succès un des tableaux : Il discute avec le peintre et Patricia qui semble être attirée par Thomas.

Séquence 4 : Intérieur – jour Studio du photographe – Durée : 02'50

De retour à son studio, il renvoie assez sèchement 2 adolescentes qui veulent se faire photographier et qui rêvent de devenir modèle ;

Séquence 5 : Intérieur – jour, Rue – Durée : 01'36”

Thomas est au volant de sa voiture, dans les rues de Londres :

Séquence 6 : Int – jour – magasin d'antiquités, durée 01'27”

Thomas va dans un magasin d'antiquités. Il y espère faire un achat, mais l'antiquaire qui est un vieil homme, ne semble pas être disposé à se séparer de ses objets ;

Séquence 7 : Extérieur – jour ; Parc. Durée 07'16”

Appareil photo en main, Thomas se promène dans le parc voisin. Après avoir photographié quelques pigeons, il s'intéresse à un couple qui déambule tout en s'embrassant. Se cachant

derrière les arbres et les buissons, il les photographie. La femme le remarque et va à sa rencontre pour essayer de récupérer les pellicules. Sans succès. Alors qu'elle repart, Thomas prend encore quelques clichés.

Séquence 8 : Intérieur – jour – Magasin d'antiquités ; durée : 02'30"

Thomas quitte le parc, et repart au magasin,. Il est accueilli par une jeune femme, la propriétaire avec laquelle il discute puis il achète une hélice d'avion ;

Séquence 9 : Extérieur – jour : Rue, durée 01'50"

Thomas roule dans les rues de Londres.

Séquence 10 : Extérieur – jour, restaurant, durée 02'30

Un peu plus tard, Thomas déjeune avec un ami écrivain avec lequel il travaille sur un projet de livre. Leur conversation est interrompue par un mystérieux homme qui les espionne derrière la fenêtre.

Séquence 11 : Extérieur – jour : rue, durée 03'54"

Thomas essaie de retrouver cet homme puis reprend sa voiture, croisant des manifestants sur la rue ;

Séquence 12 : Intérieur – jour : studio du photographe : 14'07

De retour à son studio, Thomas retrouve la femme du parc, Jane. Elle souhaite récupérer la pellicule photo. Thomas ne veut pas céder et lui donne un film vierge, puis Jane s'offre à lui, mais ils sont interrompus par la livraison de l'hélice. Ils se retrouvent mais Jane ne tarde pas à quitter l'appartement ;

Séquence 13 : Intérieur – jour . studio du photographe, durée, 11'00

Thomas développe la pellicule et agrandit certains clichés qui lui révèlent la présence d'un homme tenant un revolver, caché dans les buissons. Il téléphone à son ami écrivain, pour lui raconter sa découverte ;

Séquence 14 : Intérieur – jour : studio du photographe, durée 10'17

Les deux adolescentes réapparaissent et s'amuse avec Thomas. Ils font l'amour. Une des filles parties, Thomas retourne à ses agrandissements et remarque sur l'un d'eux la présence d'un corps allongé près d'un buisson.

Séquence 15 : Extérieur – nuit – Parc, Durée 02'53"

Thomas se rend dans le parc et retrouve le corps de l'homme qui accompagnait Jane. Il croit entendre le bruit d'un appareil photo, il quitte le parc.

Séquence 16 : Intérieur – nuit : Appartement du peintre, durée 01'25"

Thomas se rend chez son ami peintre et sa femme qu'il surprend entrain de faire l'amour. Seule Patricia remarque sa présence ;

Séquence 17 : Intérieur – nuit : studio du photographe, durée 06'08"

A son retour du studio, Thomas s'aperçoit que les clichés ont disparu : ils ont été dérobés. Patricia lui rend visite. Thomas lui parle de sa découverte dans le parc.

Séquence 18 : Extérieur – nuit : Rue, durée 01'25"

Alors qu'il se rend à une fête où il espère retrouver son ami écrivain, Thomas semble voir Jane entrant dans une discothèque.

Séquence 19 : Intérieur – nuit ; discothèque, durée 03'15"

Un groupe se produit sur scène, Jane est introuvable : un des musiciens jette dans la foule la guitare qu'il a cassée. Thomas en récupère un morceau, et s'enfuit à l'extérieur.

Séquence 20 : Extérieur – nuit : rue, durée, 00'42"

Thomas se débarrasse de la guitare qu'un passant ramasse avant de la rejeter.

Séquence 21 : Intérieur – nuit, Appartement de l'écrivain, 05'08"

La fête est déjà bien commencée, de nombreuses personnes fument de la marijuana. Thomas essaie de persuader son ami de venir avec lui jusqu'au parc, mais celui – ci ne comprend déjà plus rien. Thomas s'endort jusqu'au petit matin ;

Séquence 22 : Aurore, parc, 07'22"

Thomas retourne au parc, et découvre que le corps a disparu. Alors qu'il traverse le parc, il rencontre le groupe d'étudiants qui mène un match de tennis sur le court. Thomas les regarde et rentre dans leurs jeux en leur renvoyant une balle imaginaire qui est sortie du court.

Découpage d'une séquence : la séquence 14

Plans	Bande image	Bande son
Plan 1	Plan d'ensemble... Thomas se dirige vers la porte. Les filles entrent.	Bruit . Vous nous attendiez pas, j'ai l'impression ! Thomas : Non !
Plan 2	Plan serré ; Les filles avancent, Thomas referme la porte...En contre – plongée, la caméra suit les chevilles des filles qui montent l'escalier. Elles rient et quittent le champ de la caméra.	Thomas : vous êtes foutus de faire le café, vous deux ? Femme blonde : je sais très bien faire l'Irish Café, si vous aimez ça.
Plan 3	Plan moyen - plongée Thomas les rejoint et monte les escaliers. Les femmes et Thomas redescendent les escaliers.	Bruit de pas dans les escaliers.
Plan 4	Plan d'ensemble Thomas prend une tasse, et la donne à une fille...Il s'adresse à la blonde tandis que la brunette reste hors champ. Thomas s'avance vers la brune (recadrage en plan rapproché taille) Alors qu'elle est près de l'évier et de dos, Thomas l'effraie. Il s'éloigne	Thomas : Ta copine, elle est tout le temps comme ? Blonde : Ben, comme quoi ? Thomas : Elle dit jamais rien... Thomas : Comment tu t'appelles ? Quelle importance ? A quoi ça sert d'aimer ? Thomas : « Au lit, comment qu'on t'appelle ? » La blonde rit ;
Plan 5	Plan rapproché taille de la brune : Elle s'avance. Thomas la regarde, tourne autour d'elle et part brusquement ; La blonde le regarde. Il lui donne une tasse. Les deux filles sont recadrées en plan général : La blonde hausse les épaules.	Brune : « Moi quand je vais au lit, c'est pour dormir » Le téléphone sonne. Thomas (off) : Allo ? Thomas (off) : Allo ?

	<p>La blonde murmure quelque chose à la brune qui met son doigt sur la bouche.</p>	
Plan 6	<p>Plan général de la salle de séjour Thomas au téléphone compose un numéro</p>	Thomas : Allo ?
Plan 7 :		
Plan 8	<p>Plan rapproché taille La brune rentre par la porte. On suit la brune et la blonde qui se dirigent vers la penderie.</p> <p>En plan rapproché de face, les deux filles fouillent dans les robes. La brune sort une robe</p>	<p>La brune : Viens voir toutes ses robes.</p> <p>La brune : Oh !</p>
Plan 9	<p>La blonde de dos. La brune regarde une robe violette et jaune accrochée à un cintre. Elle décroche la robe, la regarde, la met devant elle pour l'essayer. Elle grimace...Elle la repose. Elle refouille et tandis que la blonde sort une robe...</p>	<p>Brune : Elle est pas mal, celle – là met la ! Blonde : non !</p>
Plan 10	<p>Plan général : la blonde se déshabille.</p>	
Plan 11	<p>Plan rapproché taille : La brune aide la blonde à mettre la robe, tandis que Thomas arrive.</p> <p>La brune part brusquement, Thomas s'approche de la blonde, lui met le bras sur l'épaule. La caméra tourne autour de la blonde , Thomas lui enlève la robe de l'épaule, et finalement lui enlève entièrement la robe : Elle prend finalement une autre robe pour masquer sa poitrine. La caméra tourne</p>	<p>Thomas (s'adressant à la Brune) Et toi, qu'est ce que tu attends , vas- y prends en une.</p>

Plan 12	<p>autour des personnages, la blonde passe de l'autre côté de la penderie, et Thomas commence à faire tomber la penderie.</p> <p>Plan général : Thomas finit de faire tomber la penderie, et se dirige vers la blonde en marchant sur les robes.</p>	
Plan 13	<p>Plan rapproché taille.</p> <p>Il tire violemment la robe et la fille se retrouve à moitié nue : elle crie, Thomas la regarde, lui touche les cheveux, elle crie.</p>	
Plan 14	<p>Plan d'ensemble – de face:</p> <p>Ils s'affrontent ,</p>	Elle crie
Plan 15	<p>Plan rapproché taille Elle essaie de le mordre, il se défend, il tombe</p>	Elle crie
Plan 16	<p>Plan rapproché taille</p> <p>La brune arrive</p> <p>Thomas arrive et bouche l'entrée.</p>	La brune : Qu'est ce qui se passe ? ? ?
Plan 17	<p>Plan général</p> <p>Thomas pousse les filles qui tombent sur les robes : Elle se chamaillent ;</p>	
Plan 18	<p>Plan rapproché taille</p> <p>Thomas rit</p>	Rires...
Plan 19	<p>Plan général : Thomas s'accroupit, les filles continuent à se chamailler</p> <p>La caméra recadre les deux filles :plan serré.</p>	Thomas : Allez, vas – y, fait lui une bonne prise, je vous mettrais dans un ring toutes les deux.
Plan 20	<p>Plan d'ensemble de face, les filles chahutent, Thomas observe la scène. Les filles sont recadrées de la même façon qu'au plan 19. Elles se chamaillent à moitié nues et partent ;</p>	Divers cris.
Plan 21	<p>Plan général</p> <p>Les deux filles partent</p> <p>Thomas les suit</p>	Rires.

Plan 22	Plan général : les filles arrivent en riant et foncent dans une toile bleue.	Rires.
Plan 23	Plan moyen : La toile sépare la blonde et la brune. La blonde se trouve à droite et la brune à gauche. La toile est tirée de part et d'autre.	
Plan 24	Contre champ du plan 23 La brune se retrouve à gauche et la blonde à droite. Elles s'amusent La toile tombe : la blonde marche dessus .	
Plan 25	Plan rapproché taille La blonde, à moitié nue arrache la toile	
Plan 26	Plan général Les deux filles et la toile	Cris
Plan 27	Plan rapproché : Les filles se chamaillent	
Plan 28	Plan général : Les filles chahutent, Thomas arrive et rit, il saute sur la toile, il s'amuse avec elles.	
Plan 29	Plan moyen Thomas et les deux filles s'amusent...	Thomas rigole, Divers cris.
Plan 30	En légère plongée, plan moyen Thomas et les deux filles s'amusent...	Cris.
Plan 31	Plan rapproché : les filles se débattent.	
Plan 32	Plan moyen : Thomas et les deux filles s'amusent...	

Plan 33	Plan rapproché : Les filles se débattent :	Divers cris.
Plan 34 :	Plan moyen : Thomas et les deux filles s'amuse...nt...	
Plan 35 :	La blonde se retrouve nue...	Cris et rires.
Plan 36 :	Plan d'ensemble Thomas et les deux filles s'amuse...nt... La blonde tire Thomas à elle pour chahuter.	Bruit de toile froissée.
Plan 37 :	Plan moyen Thomas et la blonde s'amuse...nt, et roulent l'un sur l'autre	
Plan 38	Plan serré, Ils roulent l'un sur l'autre.	
Plan 39	La caméra recadre les trois personnages (travelling arrière) Thomas est allongé torse nu... Les filles le rhabillent ;	
Plan 40	Plan général Thomas se redresse Il se lève	
Plan 41 :	Plan rapproché taille Thomas est debout La blonde l'aide à passer sa chemise, finalement il s'habille seul, et laisse en plan la blonde	

Plan 42	<p>Plan rapproché de face Il s'approche des photos, en regarde une, La blonde est au seconde plan .Nous ne voyons pas ce que représentent les photos ; Tandis que Thomas regarde une autre photo, la caméra recadre la brune, accroupie sur la toile. Thomas s'en va</p>	
Plan 43	<p>Plan moyen des photos en noir et blanc, Thomas arrive avec une loupe. La caméra le recadre. Il observe à la loupe la photo prise dans le parcet se dirige vers la photo suivante, il l'observe à la loupe, intrigué.</p>	
Plan 44	<p>Plan général, en légère plongée, avec au premier plan : les deux filles, et au second plan Thomas ; Il se retourne, la caméra le suit, les filles se retournent (plan moyen)</p> <p>Les filles se regardent, On le suit en plongée, elles se chaussent, regardent Thomas et partent ;</p>	<p>Thomas : Bon, allez maintenant, partez !! Brune : Vous nous avez pas photographiées. Thomas : Non, non, je suis trop crevé ; d'ailleurs, c'est de votre faute.</p> <p>Thomas : Demain !!!!</p>
Plan 45	<p>Plan rapproché taille Thomas se frotte la tête, sceptique, et part brusquement.</p>	

Plan 46	Plan d'ensemble Thomas traverse le couloir, on le suit en travelling arrière.	
Plan 47	Plan moyen, Il arrive dans son labo Il accroche une photo au mur, l'éclaire à l'aide de deux mandarines et finalement fait une photo de la photo, puis s'en va.	
Plan 48	Plan moyen, de profil, Thomas est dans son labo, développe une photo, la regarde.	
Plan 49	Plan général Il prend une photon quitte son labo. La caméra le suit, il accroche une photo.	
Plan 50	Plan rapproché Thomas est de dos Il regarde la photo accrochée. Zoom sur la photo En passant d'une photo l'autre (très gros plan), Thomas remarque un corps dans le buisson.	
Plan 51	Plan rapproché. Thomas est intrigué : il a sa mains sur le front, il regarde les photos et se lève, la caméra le recadre (plan général)	

Plan 52 :	Plan d'ensemble. Thomas est dans son canapé, il a les mains sur ses genoux, se lève brusquement après avoir regardé une photo et s'être passé la main dans les cheveux .	
-----------	---	--

Analyse de la séquence

Séquence 14 : Intérieur – jour : studio du photographe, durée 10'17.

Résumé de la séquence : Les deux adolescentes, réapparaissent et s'amuse avec Thomas. Ils font l'amour. Une fois une des filles parties, Thomas retourne à ses agrandissements et remarque sur l'un d'eux la présence d'un corps allongé près d'un buisson.

La scène commence par un plan général qui permet de situer le décor : c'est une pièce assez luxueuse : plusieurs objets d'art y sont ainsi disposés. Thomas tourne le dos à la porte. Il ne doit pas être content d'avoir de la visite. Il se cache derrière la porte qu'il ouvre. Il est même énervé. Cela va se vérifier par la suite : pour diriger les deux jeunes femmes, il ne parle pas : il leur fait signe. Et pour réclamer du café, il est impoli : « vous êtes foutues de faire du café à vous deux ? » D'ailleurs il y a un réel contraste dans les deux caractères des personnages féminins : une des jeunes filles rit beaucoup tandis que la seconde est plus introvertie. Thomas possède un ascendant sur elles. Il y a peu de communication orale et elle est peu adaptée à la situation. La communication est surtout gestuelle (mouvements de la tête de Thomas). C'est le maître de la maison et lorsqu'elles sont dans la cuisine, sarcastique il plombe carrément l'atmosphère : « Et ta copine, elle est tout le temps comme ça ? ».

Il y a aussi une ambiance érotique : Antonioni insiste sur les jambes de la jeune femme et Thomas en regardant la jeune femme brune, la pénètre du regard, mais « elle ne va au lit que pour dormir. » Soit... Thomas disparaît brusquement dans la pièce adjacente pour téléphoner. Elles en profitent pour partir et fouiller dans une penderie où sont suspendues de nombreuses robes. On ne sait pas si Thomas parvient à joindre son correspondant ...Est – ce

un échec, voire un double échec ? En effet, ne pensait – il pas que la brune serait une femme facile ? Mais c'est bien l'inverse.

Thomas revient et reprend vite le contrôle des événements. Il ramène les deux filles à la raison : « Vas-y prends en une » dit – il à la jeune femme brune qui ne doit son salut qu'au café qui siffle. Cet événement permet à la brune de partir : Thomas est donc seul avec la blonde. Il en profite pour la déshabiller... Il transpire déjà, on lit la peur (feinte ?) sur le visage de la blonde, qui va se protéger de l'autre côté de la penderie. Thomas lui arrache la robe, elle se retrouve à moitié nue, il lui passe la main entre les cheveux... Tandis qu'il joue violemment avec elle, cette dernière pousse des cris, pendant que la jeune femme brune revient. Thomas les pousse sur les robes : elle chahutent et Thomas les observe. Il y prend un certain plaisir. Sans que cela soit explicite, il y a quelque chose de sexuel dans le « combat » que se livrent les deux jeunes femmes. Le montage est rapide, nerveux, comme les mouvements des femmes. A ce moment de la situation, Thomas en reste au stade de l'observation. Desire – t – il pour autant participer au jeu ? Il y a de la perversité dans cette scène : « Allez – z'y faites vous des trucs », pourrait dire Thomas dont le statut est ambigu. S'agit-il d'une homosexualité refoulée ? Finalement, les deux jeunes femmes quittent la salle pour en rejoindre une autre où une grande toile bleue est pendue. Prises dans le jeu, elles n'y prêtent guère attention et finalement leur jeu érotique (elles se déshabillent de force) continue, et cette fois – ci, Thomas s'y joint et les jeunes femmes le dévêtent à leur tour. Il s'agit d'une scène d'amour très soft...

Thomas reprend le contrôle de la situation ensuite. Il fait finalement ce qu'il veut des deux jeunes femmes qui ne sont que des objets qu'il a à sa disposition et qu'il utilise comme bon lui semble. Quand le jeu est terminé et qu'on suppose que le trio a fait l'amour, le rythme du film est plus calme. Thomas observe les photos à la loupe, interloqué. Finalement, il renvoie les jeunes filles d'une façon autoritaire en leur disant de repasser le lendemain.. Les filles s'exécutent et sortent. C'est avec une loupe qu'il remarque un détail sur la photo et cela va précipiter les événements.

Pour regagner son laboratoire, Thomas emprunte un long couloir, filmé en plan général. Il fait une photo du cliché déjà agrandi, et sort précipitamment. On le retrouve ensuite entrain de développer cette même photo de la sortir d'une glaceuse et de l'accrocher à des supports . Thomas est présenté de face : il aurait pu accrocher la photo plus rapidement, , mais en nous présentant les plans de cette façon, Antonioni crée une certaine attente chez le spectateur : Que va t – on voir sur cette photo ? On le sait dès le plan suivant puisque la photo remplit l'écran. On a le temps de se rendre compte qu'il y a un cadavre dans le parc. Ce qu'il nous manque c'est la réaction de Thomas : le plan suivant nous le montre consterné : il a du

mal à y croire. Il se recule pour prendre de la distance et mieux voir les photos et finalement, il quitte le champ.

L'étude du décor amène une double remarque : D'une part, et d'une manière générale, les lieux de travail sont par définition destinés à mettre en scène les personnages dans leurs activités professionnelles : Lorsque les jeunes femmes arrivent, c'est pour se faire photographier. On peut donc s'attendre à ce que Thomas se dirige rapidement vers son lieu de travail. Or ce n'est pas le cas. Thomas est un hôte ambigu. Il nous donne l'impression d'être un seigneur dans son château... Il joue avec les deux jeunes femmes. L'appartement de Thomas a une double fonction : il entremêle vie privée et vie professionnelle : Ce n'est qu'un lieu de passage, un lieu de non habitation.

D'autre part, le décor et plus particulièrement les objets de la maison participent pleinement à l'action : Lorsque la jeune femme brune est aux prises avec Thomas, elle ne doit son salut qu'au café qui bout. Cela lui permet de partir. Le décor est donc un élément perturbateur. D'ailleurs le décor et plus particulièrement les objets permettent de planter les différentes actions de la séquence... Affrontement, jeu de séduction...

L'appartement de Thomas est très grand : Il est composé de plusieurs pièces et d'un grand couloir. Les personnages peuvent donc y déambuler. On a l'impression d'avoir à faire à un labyrinthe : On suit les personnages dans un dédale où les jeunes femmes prennent un certain plaisir à évoluer... L'espace permet aux personnages de se mouvoir avec facilité, lorsque l'on pense que les jeunes femmes sont en sécurité, en train de regarder les robes, il n'en n'est rien car c'est par le corridor que Thomas apparaît et d'ailleurs c'est son ombre qui nous indique son arrivée. D'où un certaine inquiétude...

A la fin de la séquence, lorsque Thomas arrive dans son laboratoire, il emprunte un long couloir, qui est filmé en plan général, et de ce plan se dégage une importante perspective, il y a une grande profondeur de champ, ce qui permet à Antonioni d'installer les événements : Thomas prend un certain temps pour regagner son lieu de travail : On le sent hésitant, soucieux, intrigué, sceptique. Lorsqu'il entre dans son laboratoire, il accroche une photo : nous avons une mise en abyme. Il va faire une photo de la photo et Antonioni filme le processus de création en plan rapproché.

Mais finalement, le décor ne reflète – t – il pas la personnalité de Thomas. Un décor impersonnel et spacieux pour un être sans trop de personnalité ?

On remarquera d'ailleurs que l'éclairage est complètement cru, ce qui contraste avec la fonction qu'occupe Thomas : il est photographe : on aurait pu s'attendre à ce que

l'ambiance soit feutrée, comme chez les artistes... Les tons de la séquence sont assez froids et blafards, les couleurs des murs sont inexpressives, tout comme les habits de Thomas : Chemise bleue clair et pantalon blanc. Or par définition, le blanc, c'est l'absence de couleur, et ici il traduit l'absence de personnalité : les tons de la cuisine sont extrêmement clairs, et il en va de même avec les murs de la salle de séjour. Un blanc cru à peine adouci par les poutres... Ici encore une fois, une absence de couleur qui caractérise un vide intérieur, une absence de sentiments, d'investissement comme s'il refusait d'investir les lieux : D'ailleurs n'est – il pas que de passage ? Ce qui contraste avec les robes des jeunes femmes : Elles sont bariolées, vertes, bleues... Les ombres des acteurs se reflètent dans les murs de l'appartement et il nous faut remarquer que la chemise de Thomas, ainsi que la peau de la jeune femme blonde se confondent avec les murs, ce qui crée une certaine unité de ton. Les murs qui mènent à son laboratoire sont blancs, sans photos.

Les dialogues de Michelangelo Antonioni sont réduits à leur plus simple expression : Les phrases sont courtes, et le silence en dit quelque fois plus long que les phrases elles – mêmes : c'est le cas des signes de têtes et lorsque Thomas parle c'est pour attaquer les jeunes femmes. On peut alors s'interroger sur la fonction des blancs dans cette séquence : ils constituent une sorte de creux, de vide intérieur qui caractérise les personnages voire une certaine absence. En tout cas une communication quasi-impossible. Les personnages ne sont que l'ombre d'eux – mêmes. D'ailleurs, Thomas ne dit – il pas à la jeune femme brune : « Elle ne dit jamais rien . » En effet, les personnages antonioniens ne disent jamais rien : la séquence aurait pu se passer sans dialogues. Comme nous le verrons par la suite, les dialogues ainsi exposés sont une trace de la modernité du film.

Antonioni prête cependant une importance capitale aux bruitages qui permettent d'accentuer l'effet de réel de la séquence, de souligner les sentiments des personnages dont l'existence est accompagnée de bruits, de chocs, de sifflements, le bruit de la penderie qui tombe, le bruit de la toile bleue froissée...

La séquence n'est pas accompagnée de musique, et cela constitue un indice quant à la dramaturgie : On se souviendra que précédemment Thomas réclamait du jazz pour les séances de photos. Ici pas de jazz, donc pas de photo.

Cette séquence est caractéristique de la personnalité de Thomas. Tout d'abord, il se présente comme un animal dans une grande cage, rugissant de colère lorsque les deux femmes rentrent : il n'aime pas être perturbé. Et cette perturbation ravive son voyeurisme : Il aime bien ces jeux érotiques qu'il initie avec les deux jeunes femmes. Il observe dans un premier temps et il participe dans un second temps : un peu voyeur, un peu pervers... Il leur donne des

ordres : « Allez – vas ‘y fait lui une prise » ...dit – il...à ces yeux, les femmes ne sont que des objets dont il sert, et qu’il jette lorsqu’il en n’a plus besoin. Il a commencé la séquence comme il la termine : tout seul. Et finalement, il faut croire que cette solitude lui plaît, et lui permet d’échapper aux femmes...

D’autre part, Thomas est aussi un artiste – enquêteur qui est aux prises avec les mystères de la réalité. Il découvre au tirage l’ombre d’un homme étendu sur le sol, mais plus il agrandit les photos, moins il le voit. Le corps s’est dissous dans une tache blanchâtre, en un objet abstrait (perte du sens de l’image, derrière l’image il n’y a que l’image). Il a ainsi le résultat de son attitude de voyeur.

Le montage au début de la séquence est assez lent, il reflète le calme de la situation. On commence ainsi par un plan d’ensemble qui nous présente les trois personnages. Puis Antonioni nous expose les faits : Les jeunes femmes sont à priori ravies de se faire photographier (ce qui ne se fera pas, car elle se feront mettre à la porte) . Cette suite d’actions, qui paradoxalement tient plus du théâtre – exception faite des dialogues –que du cinéma, aurait pu faire l’objet d’un plan séquence unique – nous avons cependant compté 51 plans. Par la suite, les plans se font plus rapprochés : on filme ainsi à travers le regard de Thomas les jambes des jeunes femmes dans l’escalier. Atmosphère érotique tout comme lorsque Thomas sera seule avec la blonde, à moitié nue. Par la suite, le montage épouse l’action, dans le rythme (femmes qui chahutent). Enfin, dans la dernière partie de la séquence, on remarquera que le rythme se fait de nouveau lent...Antonioni prend de nouveau le temps d’installer l’action dans le temps, dans un plan général qui nous montre les filles remettant les chaussures à Thomas. Un plan rapproché taille nous permet de savoir que ce dernier a une idée fixe : En effet, il se dirige vers les photos. Dès lors, les filles n’ont plus un grand intérêt : Ces dernières l’ont diverti. D’ailleurs, il laisse les jeunes filles en plan ce qui les surprend. Lorsqu’il s’adresse à elles, c’est d’un plan d’ensemble filmé en plongée : Cela a pour effet de dominer les personnages qui forment un triangle. Thomas réaffirme, en tenant tête aux deux jeunes femmes, sa supériorité : Il fait juste un signe de tête pour qu’elles remportent leurs effets avec elles. Il ne prend plus la peine de leur parler, si ce n’est que pour leur dire de repasser « demain » ...

D’une manière générale, la composition de l’image est quant à elle très géométrique. L’appartement est grand, il faut donc savoir en profiter en jouant sur les perspectives. Nombreux sont les plans où il y a une grande profondeur de champ : L’appartement ne comporte que peu de portes et les pièces communiquent entre elles, ce qui nous permet de constater au combien ce décor est vide..

En ce qui concerne la prise de vue, cette dernière est faite de telle manière que l'on ne soit jamais proche de Thomas et on ne se sent pas concerné directement par ses faits et actes : le phénomène d'identification n'est pas possible. Le spectateur est sans arrêt mis à distance : c'est un procédé dit de la modernité. On n'est pas concerné directement par les faits et actes de Thomas, bref, le spectateur ne partage pas ses émotions : Un récit de fiction classique voudrait que le spectateur souffre directement avec le protagoniste, qu'il partage sa quête, qu'il s'identifie directement à lui, au contraire dans le cas présent, le spectateur que nous sommes est à distance. Pour que l'on s'identifie au personnage, il nous aurait fallu intercaler un ou plusieurs plans subjectifs, voire des gros plans faisant resurgir les émotions. Cela aurait pu être le cas lors du jeu amoureux.

Il nous faut aussi remarquer que dans cette séquence, les trois personnages sont placés au même niveau : Ils ont la même importance, d'où une impossible identification... De plus, les émotions et les traits de caractères nous sont donnés par la bande son et non par l'image.

Nous avons vu qu'Antonioni prenait le temps d'installer une séquence, c'est à dire que l'on se trouve confrontés au refus de l'héritage de Welles et d'Eisenstein : En effet, dans cette séquence, le réalisateur se situe plus au niveau de la monstration (voir de la démonstration) que de la narration : il cherche guère à raconter une histoire, mais cherche plus à nous montrer l'évolution des personnages confinés au sein d'un espace et il nous donne l'impression de vivre avec le même temps que les personnages.

Aussi, le spectateur est complètement libre devant ce qui lui est montré. C'est une nouvelle objectivité, car Antonioni ne recherche pas à provoquer des réactions du public : On peut alors parler de phénomène de contemplation.

Il convient aussi d'ajouter que le récit donne au spectateur l'impression de se trouver devant des faits qui ne sont plus racontés, mais qui sont le fruit du hasard. C'est le cas du café qui bout, du téléphone qui sonne... Enfin, il convient de remarquer comme le disait Christian Metz en 1966, que les temps que l'on dit morts font partie intégrante de la dramaturgie : Filmée par un antonionien, un quart d'heure d'attente ne sera plus un temps mort, puisqu'il s'agit dorénavant du propos du film... En effet, la séquence précédente nous présentait Thomas développant une pellicule et agrandissant certains clichés lui révélant la présence d'un homme tenant un revolver, caché dans les buissons... Le spectateur s'attend donc dans la séquence suivante à en savoir plus. Or les deux jeunes femmes rentrent. Il y a donc un temps d'attente qui se crée et ce temps retarde l'intrigue. En effet, il faut attendre que les filles partent pour que Thomas fasse un agrandissement des photos. En ce sens l'arrivée des jeunes femmes est un élément dénué d'intérêt narratif.

La représentation de l'Angleterre

Des mouvements de contestation naissent dans de nombreux pays dans les années 1960. Ils dénoncent la société de consommation, l'abondance réclamant une conception plus humaine des relations sociales et des rapports entre les individus. Ce désir de révolution touche la société britannique, son style de vie, ses coutumes, ses mœurs ... Ainsi la jeunesse se retrouve autour du mouvement pop : ce mouvement regroupe de jeunes artistes, stylistes, publicitaires, musiciens : il repose sur une liberté totale (libération sexuelle , usage de la drogue, abolition des tabous) et dénonce le puritanisme victorien, l'establishment et le snobisme qui règne dans ce pays. Londres, capitale de ce mouvement est surnommée : **The Swinging City**. C'est dans cette ambiance que se déroule *Blow Up*.

La naissance des mouvements de contestation

Ces mouvements de contestation concernent en majeure partie la guerre du Vietnam. En effet, dès 1965, les Etats – Unis utilisent la bombe au Napalm. « Du 07 février au 31 mars, quinze bombardements importants ont eu lieu contre les objectifs du Nord Vietnam. Les efforts internationaux pour faire cesser les bombardements sont condamnés le 17 avril par le secrétaire d'Etat Dean Rusk, qui y voit un soutien au Viêt-cong. (source : chronique du 20^{ème} Siècle)

C'est probablement contre ses événements que manifestent les gens que l'on voit dans les rues de Londres lorsque Thomas se déplace en voiture : En effet, des pancartes portent les slogans « Go Home », ce qui est sans ambiguïté. Les Américains sont montrés du doigt, d'autant plus que « les chiffres officiels des pertes occasionnées par les combats sont évalués à :

- ⊗ 900 morts américains
- ⊗ 4800 blessés.
- ⊗ 25 000 maquisards du Viêt-Cong tués ¹

1. Chronique du 20^{ème} Siècle, Editions Chroniques, Boulogne-Billancourt, 1992, page 994

Ces manifestations sont aussi l'occasion pour une certaine jeunesse de montrer son désaccord avec la politique internationale mais aussi nationale : On dénonce ainsi le puritanisme victorien qui a déjà été ébranlé en 1963, lors de l'affaire Profumo. John Profumo était le Ministre des Armées. Il entretenait une relation avec une call girl, Christine Keeler qui aurait eu des contacts étroits avec un attaché de l'ambassade d'Union Soviétique à Londres : La call girl répercutait ainsi les informations du ministre britannique à l'Union Soviétique (un certain Ivanov). Par la suite pour se défendre, Profumo ment au Parlement , mais il est démasqué, et il est finalement obligé de tout révéler : c'est la fin du gouvernement MacMillan ^{2,3}.

Londres, vitrine de l'occident

En avril 66 un journaliste crée l'expression *Swinging London*, pour décrire l'effervescence qui anime la capitale britannique. Il observe un changement d'époque, voit l'Angleterre sortir réellement des sombres périodes de la guerre et de la reconstruction et une grande joie de vivre sous toutes ses formes. Dans ce printemps londonien, la musique joue un rôle essentiel...c'est par elle que tout arrive, et se propage au delà des frontières. Au cœur des années 60, EMI qui réalise 29 % du chiffre d'affaires du disque, emploie 29 000 personnes . Mais le moteur musical entraîne dans son sillage d'autres secteurs. Ainsi les night clubs sont en pleine expansion : Ils doivent répondre à une forte demande. En effet, l'aspiration naturelle du *Swinging London* est de mettre à la portée de tous une vie festive nocturne sur le modèle de Saint Germain des Prés. La vie nocturne est bien présente dans *Blow Up*. Par exemple, Thomas ne semble – t – il pas apercevoir Jane entrer dans une discothèque ? Thomas ne se rend –il pas dans un concert des *Yardbirds* ? Célèbre groupe de l'époque...

L'ascension du secteur de la mode est encore plus spectaculaire. Les vêtements fantaisistes et voyants, inspirés du pop art, portés par les musiciens de rock, se retrouvent bientôt dans les boutiques londoniennes. C'est une petite révolution : On s'habille pour le plaisir, presque comme si l'on se déguisait et on peut acheter, chaque semaine les vêtements que l'on peut voir de tel ou tel musicien. Le secteur de la mode emploie alors 35 000 personnes, et on compte 2000 boutiques de mode à Londres. Elles proposent des vêtements à bon marché et fantaisistes, des vestes militaires, des capes, des redingotes, des chemises en satin, des chapeaux cloches, des bottines à bouts pointus qui vont immédiatement s' appeler boots dans le monde entier. Les boutiques se concentrent dans l' étroite Carnaby street, pour les garçons et dans le quartier de Chelsea pour les filles.

2. op. citus, p. 955

3. N. Cohn, « Anarchie au Royaume-Uni », Editions de l'Olivier, 2000, p 53/54.

Michelangelo Antonioni nous montre donc ainsi ce qui se « faisait » à l'époque : les robes aux couleurs vives et chatoyantes, bariolées bleues et blancs, vertes, chapeaux avec des plumes. Et il est fort à parier que c'est que l'on va retrouver en magasins. D'ailleurs, dans les premiers plans les habits sont multicolores : Il y a une liberté de tons et de couleurs. On se montre volontiers avec du maquillage, pour preuve cette scène où Thomas est pris à parti dans sa voiture par des jeunes gens outrageusement maquillés.

Le *Swinging London* a ses héros connus dans le monde entier : les créatrices de mode Mary Quant et Barbara Hulanicki, les mannequins Jean Shrimpton et Twiggy, le photographe David Bailey⁴ qui inspira le personnage pour la création du personnage de Thomas dans *Blow Up*, le coiffeur des *Beatles*, *Vidal Sassoon*, celui des *Who*, Robert James. *Chelsea*, *Carnaby* ou *Portobello*, le marché aux puces londonien, deviennent alors de hauts lieux touristiques. Cependant, le triomphe des boutiques, puis des clubs, des discothèques, des restaurants entraîne la capitale dans un grand spectacle où il est difficile de séparer le bon grain de l'ivraie, la supercherie commerciale de l'authentique création. Une apparente société sans classe, se structure autour des jeunes gens de bonne famille attirés par cet hédonisme pop et le bohémianisme chic d'essence aristocratique et des « prolétaires » embourgeoisés et grisés par le succès de leurs disques ou de leurs photographies. Le mode pop triomphe, mélange d'exhibitionnisme, de créativité artistique (arts plastiques et musiques), de vie dissolue et essentiellement nocturne. Les jeunes suivent le mouvement et adoptent les tics et les comportements du *Swinging London*, relayés par les médias complaisants ou acquis à la cause du mouvement pop, comme les radios pirates, les maisons de disques et quelques magazines « dans le vent » .

Cette marche conjuguée du rock et des affaires n' est pas foncièrement nouvelle, mais elle prend ici une telle dimension qu' elle génère une véritable révolution culturelle où l' on retrouve les conceptions du pop art. Depuis le romantisme, l' art fonctionnait sur l' idée d' une expression individuelle du créateur qui était habité d' un message particulier. Les artistes pop rejetaient cette idée et voulaient renouveler l' art en le basant non sur la personnalité de l' auteur mais sur les désirs de leurs contemporains. Ils s' inspiraient de la société moderne, des images de la publicité, des magazines, des bandes dessinées, qu' ils considéraient comme les mythes du présent.

4. http://www.brainyencyclopedia.com/encyclopedia/d/da/david_bailey.html

Rejetant l' élitisme et l' expression personnelle, ils n' avaient aucun mépris pour le public, ni pour le commerce ou la production de série, qui leur semblait aller de soi dans le monde contemporain. Cette tentative de mettre l' art en phase avec la société contemporaine trouva un excellent terrain d' expérimentation et de réalisation dans le Londres des années 60.

La vigoureuse activité créatrice de cette ville alors, émanait d' un milieu aux origines sociales et aux racines culturelles très diverses. Ce grand brassage était l' un de ses atouts. Des musiciens de rock issus des milieux ouvriers côtoyaient des hommes d' affaire du textile ou des fils de famille. Les uns et les autres étaient réunis par l' aspiration à une autre vie, plus libre, plus épanouie, plus intense. Pour les jeunes gens aisés, cela devenait libérateur de parler avec l' accent du nord ou des banlieues et pour les prolétaires, aimer l' art moderne ne signifiait plus renier ses origines. Chacun se reconnaissait mutuellement et les échanges pouvaient s' avérer fructueux. Si les musiciens des groupes de rock étaient pour la plupart issus des milieux ouvriers et classes moyennes, leurs managers venaient très largement des classes supérieures. Parfois détenteurs de capitaux propres, déjà initiés au monde des affaires, ils jouèrent un rôle essentiel. Ce n' était pas des affairistes mais des jeunes gens qui avaient l' âge de leurs musiciens, enthousiasmés par l' écho qu' ils recevaient en faisant passer un message qui était aussi le leur. Un bon nombre d' entre eux étaient homosexuels. Les mods, contrairement aux rockers, ne rejetaient pas ces derniers, qui de leur côté, étaient naturellement demandeurs d' une plus grande liberté sexuelle. Ils se trouvèrent en phase avec ce rock mod, dont le maniérisme, la sophistication ouvraient la voie à une sexualité plus ambiguë.

En ce qui nous concerne, on remarquera qu'Antonioni a choisi les *Yardbirds* pour la scène dans le club. Tout d'abord, il a vait pensé au Velvet Underground, puis aux *Who*, groupe le plus représentatif de la scène souterraine Londonienne. On notera que ce groupe était associé à la tendance « *mod* »...C'est en 1966, que sortait l'album « *a quick one* » des *Who*. Antonioni avait pensé également à un autre groupe : *Tommorrow*, groupe issu de la scène psychédélique londonienne, tendance *Flower – Power* provenant de San Francisco qui est à cette époque le centre de cette culture hippie. De cette tendance, 2 groupes sont plus connus : The Soft Machine (groupe du légendaire *Robert Wyatt*) et *Pink Floyd*. Mais Antonioni n'a pas souhaité travailler avec *Tommorrow*, le jugeant trop peu professionnel. En dernier recours il a donc fait appel aux *Yardbirds* qui ont écrit en catastrophe de nouvelles paroles sur la musique de *Train Kept A-Rollin'*, mais il leur a demandé d'adopter le jeu de scène de *Roger*

Daltrey et *Pete Townshend* (*Who*) ... C' est pourquoi *Keith Relf* se déchaîne derrière son micro et *Jeff Beck* fracasse sa guitare (en carton...) à la fin du morceau.

Cette rencontre entre les milieux aisés et défavorisés, cette acceptation des différences fut bénéfique pour tous et pour les libertés. A la fin des années 60, une série de lois vint, en quelque sorte, officialiser les aspirations du *Swinging London*. L' homosexualité était dépenalisée, l' avortement, la contraception autorisés, le divorce facilité, la peine de mort supprimée, la majorité passait à 18 ans, la discrimination raciale était interdite.

A cette période, règne une grande liberté sexuelle que l'on retrouve dans le film quand Patricia et son mari qui font l'amour ne semblent pas être dérangés outre mesure par la présence de Thomas. Dans un autre registre, la drogue (*marijuana*) est omniprésente notamment dans la soirée « très enfumée » où Thomas essaie de convaincre son ami de sa macabre découverte.

Finalement, comme nous le fait remarquer Bertrand Lemonnier⁵ dans sa thèse sur les transformations culturelles en Angleterre, le *Swinging London* est certainement une illusion que le cinéaste Antonioni a bien perçue dans *Blow up*. La superficialité du monde pop au milieu des années 60 ne doit pas cependant masquer l'essentiel : à savoir

- La mondialisation de la culture pop, qui se diffuse au-delà de ses bases anglo-saxonnes.
- L'intérêt esthétique du mouvement pop de plus en plus marqué dans des domaines aussi divers que la mode, la musique, le design.

5. <http://perso.club-internet.fr/bmflemon/resumethese.htm>

Analyse personnelle

La narration peut être définie de la manière suivante : C'est la réunion de l'histoire proprement dite, de la forme que prend cette histoire, et l'acte de la raconter. L'histoire correspond donc au signifié, et le récit au signifiant.

Si *Blow up* dure environ cent onze minutes, il est intéressant de se rendre compte que ce qui nous est proposé se passe en vingt quatre heures. En effet, nous suivons les déambulations de Thomas qui sort à l'aube de l'asile de clochards où il a passé la nuit et a pris des photos jusqu'au lendemain matin où on le voit avec un groupe de jeunes jouer au tennis et renvoyer une balle de tennis imaginaire.

De la fiction, nous ne gardons que certains aspects qu'il est important de raconter, mais nous constatons qu'il y a fréquemment des sautes dans le temps. Nous parlons ainsi d'ellipses et de flash back. La période qui nous est proposée est courte : une journée entière.

Pourtant, des événements ne nous sont pas montrés. D'un autre côté, le flash back est important. Il n'apparaît par exemple que sous la forme de photographies qui nous permettent de savoir (ou de nous remémorer) ce qui s'est passé avant : elles représentent les actions passées. C'est le cas, par exemple des événements qui ont eu lieu dans le parc où s'est déroulé apparemment un meurtre.

En ce qui concerne le temps, nous devons en distinguer deux : Le temps – récit et le temps – histoire. D'une manière générale, il est possible d'établir une parfaite égalité entre le temps – récit et le temps histoire. La durée concerne les rapports entre la durée supposée de l'action diagétique et celle du moment du récit qui lui est consacré. Il est rare que la durée du récit concorde exactement avec celle de l'histoire comme c'est le cas dans *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, film qui dure 2 heures. Le récit est généralement plus court que l'histoire (c'est notre cas)...

De la même manière que se passe-t-il sur le plan des événements : Il nous faut en distinguer deux : Le plan du discours et celui des événements : Ce que l'on voit à l'écran correspond-t-il à ce que l'auteur veut suggérer. Cette remarque nous amène à parler des phénomènes d'illusions présents dans le film : En effet, que représentent les photos de Thomas ? L'illusion d'une certaine liberté, comme le fait remarquer son collègue avec qui il a un projet de livre (photo d'un prisonnier politique ?) En tout cas, comme nous le faisait remarquer Magritte avec sa pipe, ce ne sont que des représentations de la réalité,

représentation qu'en a l'artiste, mais en ce sens comme nous le mentionne Jean Baudrillard, sans que cette « illusion » ne s'oppose à la réalité.

D'un autre côté, je pense qu'il nous faut nous arrêter sur l'illusion relative à la psychologie des personnages, et envisageons tout d'abord une définition de la psychologie de Thomas ; Ce dernier « veut être quelqu'un », « veut paraître », mais « il n'est que » ... Ainsi, il aurait envie de faire l'amour aux femmes, mais le désire – t – il vraiment ? Est – il capable d'avoir une relation ? Il dit être marié, mais ce n'est pas sa femme, et d'ailleurs « nous n'avons pas d'enfants... » Il voudrait être heureux, mais peut – il l'être ? Pourquoi veut – il acheter un tableau, pourquoi prend – il une hélice ? Tout cela ne relève – t – il pas d'achats impulsifs et surtout non motivés ? Nous pouvons cependant, nous demander si Thomas n'est pas aussi un artiste conceptuel en ce qui concerne l'acquisition de cette même hélice ? Duchamp ne disait – il pas que peindre ne servait à rien, et que rien ne pouvait être plus beau qu'une hélice ? L'argent de Thomas n'est – il pas que de la poudre aux yeux ? Ne veut – il pas épater tout le monde avec sa voiture ?

Il me paraît évident, qu'il y a un décalage entre le plan du discours et le plan des événements, et ceci n'est – t – il pas tout le sujet du film ? A savoir le décalage entre la personnalité de Thomas et le réel, le photographe et ce réel. En ce sens, *Blow Up* serait le récit d'une perte de contrôle et le récit d'un apprentissage – apprentissage devant être pris comme étant un synonyme d'expériences, voir d'erreurs (définition d'Oscar Wilde). Car Thomas ne cesse de se tromper dans ce film : Ainsi, ne pense t – il pas avoir vu entrer Jane dans une discothèque. Il pense avoir fait une découverte avec le cadavre, mais tout s'effondre. Il effectue ce que l'on peut appeler un parcours initiatique... Selon le mythe de Platon ⁶, la connaissance des hommes s'arrête aux apparences immédiates, sans pouvoir s'élever à la connaissance authentique qui a valeur de vérité : Or ces erreurs reposent sur des illusions. Dans « la République », et plus précisément dans « le mythe de la caverne, Platon jette les bases d'une société idéale qu'il appelle « la République » et Platon décrit la condition humaine à l'aide de cinq symboles, dont l'un nous intéresse particulièrement : Les ombres et les échos ne traduisent qu'une partie de la vérité : Ils sont des puits d'illusion : La connaissance est donc le mouvement de détournement lorsque l'on se retourne pour voir l'objet réel.

6. http://www.juraver.net/Philosophie/Platon/mythe_caverne.html

Thomas ne peut s'approprier le réel, il lui faut donc le questionner, revoir ses positions par rapport à lui, et prendre conscience du signe... Il semble maîtriser la réalité, quand il se trouve dans son studio-photo, mais il nous faut aussi remarquer qu'il se trouve confronté à une réalité plus complexe, celle du parc. On peut ainsi dire que la photographie « expérimente » le réel. Ce qui est tout à fait nouveau : En effet, la photographie était envisagée par lui, que comme un moyen d'expression, de fabrication d'images et d'icônes (prendre des photos de mannequins, aller dans un asile...) Par la suite, il découvre presque par hasard, la capacité d'enregistrement de la photo : cependant, il se trouve qu'il en surestime la portée. Antonioni redéfinit donc le rapport qui existe entre l'homme et la technique, et il me semble qu'en ce qui nous concerne la Technique rattrape l'Homme.

Etudions maintenant, les quatre instances du regard.

Celui de Thomas : Il possède un regard subjectif.

Celui de l'appareil photo : Ne serait - ce pas la neutralité ?

Celui d'Antonioni : C'est un regard subjectif.

Celui du spectateur : qui bien que conditionné et dirigé par ses connaissances et son histoire personnelles ne possède qu'une neutralité apparente. En effet, c'est le spectateur qui décide si il y a meurtre... Et le spectateur qui regarde le film pour la première fois, n'est jamais sûr de rien. Ce n'est qu'après des relectures que l'on semble comprendre ce qui se passe. Lorsque Jane s'enfuit après avoir tenté de récupérer la pellicule, on la voit, cadrée en plan général, regarder à ses pieds et faire un écart apeuré à cause d'une forme allongée. Sur le vert de la pelouse, il est possible de distinguer l'habit gris bleu du cadavre et de ce fait, on en déduit assez facilement qu'il s'agit de l'homme qui embrassait Jane auparavant. De plus, quand Thomas mène l'enquête à partir des photographies il est possible de voir un visage plutôt jeune caché dans les buissons et la forme qui émerge en dessous est semblable à un revolver...

Tout ceci nous démontre bien que c'est le spectateur qui donne le sens au film et qu'il n'y a pas de lecture unique. Souvent c'est grâce aux personnages que l'on s'attache au film. Le personnage est le support du spectateur dans le monde proposé. C'est par le personnage que va surgir l'action. Mais l'identification n'existe pas chez Antonioni. Le spectateur est mis à distance, comme nous l'avons vu précédemment. En fait le spectateur construit et émet des hypothèses qu'il vérifie par la suite : il nous semblerait voir / distinguer quelque chose sur une

photo. Probablement un crime ? Qui en est l'auteur ? En fait, le spectateur est placé dans une position d'attente par rapport aux événements : En effet, s'il se pose des questions quant aux photos, il a la réponse dès la séquence suivante (dans le parc)...

Blow Up est un véritable film cinématographique qui allie deux médias : photographie et cinéma . Comme pour *Lost Highway* de David Lynch qui aurait été difficilement concevable sous une autre forme autre que cinématographique (comment raconter en effet les différents phénomènes auxquels sont confrontés les protagonistes – point de vue de l'Homme Mystère, par exemple – au sein d'un roman.), je pensais dans un premier temps que *Blow Up* n'aurait pu s'inscrire dans un contexte purement littéraire, le point de vue de Thomas, du spectateur (lecteur), et du réalisateur (écrivain – narrateur) étant en effet difficile à transposer ainsi que le pouvoir évocateur des photos sous forme de texte. Et pourtant...

Ce nouvel opus d'Antonioni marque la quatrième collaboration du cinéaste avec Tonino Guerra. Ont précédé : *L'Avventura*, *L'Eclisse*, et *Deserto Rosso*. On notera de plus, que le film a directement été inspiré par la nouvelle de Julio Cortazar « Les fils de la vierge », et il nous faut remarquer que pour l'écrivain « ce qui fait basculer le réel dans l'imaginaire » s'avère être le plus souvent l'art⁷. Le fantastique tel qu'il est évoqué par l'écrivain sud – américain, permet à l'homme de s'extraire d'une réalité trop dure. En effet, c'est l'univers du fantastique qui s'immisce dans la réalité, dans le quotidien, et les transforme. Un photographe surprend une scène entre un adolescent et une femme, lorsqu'il révèle le cliché, il se retrouve pris dans sa photographie. Nous constaterons la présence des deux médias (photographie) dans les deux œuvres. C'est là l'élément commun aux deux œuvres. Ce qui les distingue à priori c'est l'implication plus importante dans le roman du personnage principal qui se découvre présent sur la photographie donc acteur à part entière du récit et non en quelque sorte témoin ou « voyeur » comme Thomas dans le film. Le phénomène d'identification en est facilité pour le lecteur.

7. <http://www.lidealivres.com>

Dramaturgiquement, il semblerait que Thomas vive le plus intensément ce que l'on peut appeler l'intrigue, mais il se trouve que cette intrigue est extrêmement longue à se mettre en place. Les prémisses d'un scénario que l'on pourrait qualifier de classique sont en général assez courts. Ici, c'est tout l'inverse. On pourrait dire finalement, « qu'il ne se passe pas grand chose », et je pense qu'il s'agit d'un trait de la modernité du film, car il s'agit moins de narrer quelque chose que de montrer. En ce sens, la monstration est plus importante que la narration. Classiquement, le conflit est une situation créée par l'opposition entre un objectif et un obstacle pour celui qui vit la situation et c'est un facteur d'identification pour le spectateur... Il existerait un conflit dans *Blow Up*. En effet, il est le résultat qui oppose Jane qui veut sa pellicule et Thomas qui ne veut pas la rendre : Mais le facteur d'identification n'existe pas. On ne s'attache pas plus à Thomas qu'aux autres femmes qui nous sont présentées... Et à partir de là, c'est la structure du scénario qui peut nous apparaître bancal :

L'acte, ou acte dramatique, constitue l'une des trois parties narratives d'une unité dramatique (œuvre). Si l'on se réfère à la théorie, le premier acte plante le décor et présente la majeure partie des personnages dont le protagoniste. C'est bien le cas ici, car on nous présente Londres, le cadre de vie de Thomas, ainsi que son entourage (les modèles et ses amis). De plus, ce premier acte, présente les objectifs de Thomas. Un de ses objectifs peut être de savoir pourquoi la femme désire tant récupérer la pellicule. Pour cela, il lui faut développer les photos. Normalement, le second acte est assez court et il se termine lorsque les objectifs du protagoniste sont atteints. Thomas développe les photos et découvre finalement le cadavre dans le parc.

Enfin le troisième acte décrit les conséquences de l'action et donne une idée de ce que vont devenir les personnages. Finalement les protagonistes de l'histoire sont livrés à eux-mêmes. Le film ne propose pas de solutions, on a une certaine « boucle ».

Le climax, quant à lui, intervient à mon avis lorsque Thomas se rend compte qu'il y a quelque chose de bizarre sur une des photos, ce qu'il vérifie par la suite en allant dans le parc, et en voyant le corps. Normalement, ce climax est censé conclure le second acte et apporter une réponse à la question dramatique. Que cachent ces photos ? Réponse : un meurtre. Dans la dramaturgie, le climax le plus fréquent correspond à la mort d'un personnage. Ce mort est bien présent, et ce sans que l'acte de tuer ne soit présenté à l'écran. On ne fait que constater les faits.

Mais revenons aux scènes qui se passent dans le parc : Thomas voit tout d'abord le dit cadavre puis dans un deuxième temps (à la fin du film) le corps a disparu. Ceci relève du *Deus ex machina* : En effet, comment se fait-il que le cadavre ait disparu ? Cela va faciliter

évidemment la vie de Thomas et la fin du film. Mais n'oublions pas que nous ne sommes pas dans un récit classique et qu'Antonioni n'a pas besoin d'utiliser d'artifice pour conclure un film qui traite du rapport entre la réalité et l'imaginaire entre le subjectif et l'objectif. Les règles de la dramaturgie ne s'appliquent pas forcément à ce récit dont l'auteur est un fervent admirateur de la peinture moderne et notamment du peintre Pollock.

L'incommunicabilité dans ce film est présente sous plusieurs formes : Tout d'abord, nous pouvons remarquer que les personnages parlent très peu. Les dialogues se suffisent à eux-mêmes et sont réduits à l'essentiel. Le dialogue occupe normalement trois fonctions essentielles : Il caractérise celui qui parle, il illustre les relations entre lui et ses interlocuteurs, et il nous fait comprendre ce qu'il désire, ce que pense ou ce que ressent celui qui parle. Dans ce film d'Antonioni, les silences sont plus importants que les dialogues eux-mêmes et traduisent cette incommunicabilité...ce vide intérieur apparent. Les personnages qui ont beaucoup de mal à entrer en relation, le font beaucoup par le corps. En ce sens, ce sont plus des corps que des personnes qu'Antonioni filme comme des fantômes qui déambulent dans un espace délimité.

Thomas semble n'être que le reflet d'une vacuité intérieure. Il ne peut exprimer ses sentiments...sa vie affective est aseptisée, ses rapports avec les autres semblent basés sur l'indifférence, sur la domination (dûe à son statut économique dans la société) sur la manipulation, et des relations professionnelles difficiles (il a du mal à travailler avec ses modèles). Il est le prototype des photographes de mode qui considèrent les femmes comme des objets comme des minettes déjà « glacées » dans les pages des magazines de charme ... L'érotisme se perd dans sa propre représentation. (Freddy Buach, Le cinéma Italien, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979) . D'ailleurs, l'amour est vécu par les protagonistes, non pas comme une réussite, un accomplissement mais comme une impossibilité, un échec dans l'indifférence.

Pourtant, Londres en 1966, était une ville en pleine effervescence. Nous avons vu précédemment, les aspects que cela pouvait revêtir (musique, mode mœurs...). Mais pour Antonioni, cette effervescence cette libéralisation des mœurs ne sont que façade..Tout reste dans les apparences, dans les illusions. Notre société est malade de sa communication...

Relevé de citations extraites d'Histoires du cinéma, ou extraites d'ouvrages consacrés au réalisateur.

« En Italie, la modernité trouve ses racines dans le néoréalisme. Elle ne naît pas d'un divorce ou d'une révolte, mais d'une continuité, d'un dépassement. Fellini et Antonioni, qui en 1960, inaugurent l'ère moderne avec respectivement La Dolce Vita, et L'Avventura, sont directement issus du néoréalisme . De 1960 à 1976, le cinéma italien fait preuve d'une exceptionnelle vitalité : notons Zurlini, Rossi, Pasolini, Ferreri, Bertolucci... »

« Le cinéma » de F. Vanoye, F. Frey, A. Goliot – Lété, collection « repères pratiques », Editions Nathan, Saint-Amond-Montrond, septembre 1998, page 26

« Certains cinéastes, par choix esthétique, peuvent même modifier la réalité. Antonioni, dans Le Désert Rouge (1964) et Blow up (1967), fait repeindre les murs, les façades des maisons, les usines, mais aussi les pelouses et les arbres. »

« Le cinéma » de F. Vanoye, F. Frey, A. Goliot – Lété, collection « repères pratiques », Editions Nathan, Saint-Amond-Montrond, septembre 1998, page 120.

(A propos du scénario) : « Enfin, d'autres films transgressent ces modèles (actes), soit en distendant ou en raccourcissant les durées, soit en négligeant d'exploiter la technique des tournants (L'Avventura de Michelangelo Antonioni, en 1960, par exemple) »

« Le cinéma » de F. Vanoye, F. Frey, A. Goliot – Lété, collection « repères pratiques », Editions Nathan, Saint-Amond-Montrond, septembre 1998., page 130.

« La surprise apporte une information inattendue, fait surgir un événement ou un personnage inflexiblement brusquement le cours du récit : la guerre (ou une bombe) éclate, quelqu'un disparaît. (L'Avventura de Michelangelo Antonioni, en 1960, par exemple) »

« Le cinéma » de F. Vanoye, F. Frey, A. Goliot – Lété, collection « repères pratiques », Editions Nathan, Saint-Amond-Montrond, septembre 1998, 154.

« Si le néo réalisme est mort en tant qu'école cohérente en 1960, le cinéma italien reste cependant de nos jours l'un des meilleurs du monde, sinon le plus grand. Ses tendances sont multiples. Il est possible d'en distinguer 8 [...] »

« Les films des grands flamboyants : chaque nouveau film des Fellini, des Antonioni, Visconti, reste un événement cinématographique. [...] »

in « Quinze ans de cinéma mondial, 1960 – 1975 » de Guy Hennebell, Editions du Cerf,

« Cependant, les préoccupations d'Antonioni devraient se déplacer avec *Blow Up* (filmé en Angleterre en 1966), film qui traite du conflit avec les apparences et la réalité dont est victime un photographe de mode. Le très grand succès commercial de *Blow –Up* devait valoir à son auteur une invitation de la MGM pour tourner un film au Etats – Unis [...] C'est ainsi qu'a été réalisé *Zabriskie Point* (filmé au Etats Unis, en 1968) où Antonioni attaque la société de consommation pour exalter la morale hippie. »

In Encyclopédie du cinéma, volume 5, « le cinéma d'Avant Garde – Le drame psychologique », Editions Laffont International, Paris, 1976, page 94

« Antonioni's view of modern London showed us a photographer (David Hemming), who can not relate to life except through a camera lens os his camera. Here he uses it to “ make love” to the model Verushka.”

« The Movies » de Richard Griffith, Arthur Moyer. Editions Simon and Schuster, 1970. P 541

« Placé devant la Chine de Mao qui fut auparavant celle de Tchang Kai Chek et la Chine de tant de dynasties pendant plus de trois mille ans, l'objectif d'Antonioni nous restitue le hic et le nunc de cet immense pays, comme si la Chine avait toujours été comme ça, comme si elle était simplement un objet à décrire, sans établir de rapport avec cet objet, ni enquêter sur les rapports présents ou passés avec le monde. »

Alberto Moravia, extrait de Pariscope, extrait reproduit par Jacques Aumont (Cahiers du Cinéma, n° 248, décembre 1973)

Citations extraites du livre « Michelangelo Antonioni, ou la vigilance du désir »⁸

« *J'achève une période, une longue période, presque toute ma vie, et maintenant, je vais faire des choses différentes* » (impression qu'a Michelangelo Antonioni d'amorcer un nouveau cycle de sa vie à 70 ans.) in « Cahiers du cinéma n° 342 », décembre 1982

« *Le film qu'il m'a coûté de ne pas faire est Les joyeuses jeunes filles de 1924 qui se passe pendant les années révolutionnaires du fascisme* » in « Positif n° 69 », mai 1965

« *Les personnages sortent de nous, ils sont notre intimité* » in « Cinéma 65 », n° 100, novembre

« *Tout film est donc autobiographique, « pas tellement en racontant ce qui a pu m'arriver, mais en mettant dans le film ce qu'est mon état d'âme du moment* » : in « Revue du cinéma n° 298 », septembre 1975.

« *Il est donc tout à fait naturel de prendre la femme avec laquelle on a une histoire comme modèle, si on l'aime et si on l'estime. A ce moment là, on ne sait plus si on cherche une femme pour soi ou pour le film que l'on a en tête* ». in « Cahiers du cinéma n° 342 », décembre 1982.

« *Zabriskie Point est, de tous mes films, celui qui est le plus improvisé au cours des prises de vue* », in « cinéma 69 », n° 137, juin

« *Je ne prépare jamais une scène. Je reste une demi-heure tout seul avant de la tourner, dans le décor, et ensuite je m'efforce d'être spontané, le plus possible* ». In « Michelangelo Antonioni, La Nuit, Ed. Buchet-Chastel. »

8. R. Pradal, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Editions du Cerf, 1991

« *Seul le geste importe pour moi, en lui se résume tout le jeu de l'acteur. Je choisis donc des interprètes qui ont une grande mobilité d'expression et les dirige uniquement de l'extérieur par des indications de geste et d'attitudes* », Michelangelo Antonioni, In « Gazette du cinéma n°4 », octobre 1950.

« *J'ai besoin d'avoir avec moi des gens très différents de moi, avec lesquels on peut avoir des discussions animées, vivantes. Nous discutons des mois avant le film. Nous parlons d'un tas de choses. Parfois aussi du film, mais pas nécessairement. Ce que je dis rebondit sur eux, me revient sous forme de critique, de commentaires, de suggestions. Au bout d'un certain temps, le film est clair. A ce moment, seul, je me mets à écrire le découpage. Je travaille de nombreuses heures par jour, jusqu'à l'abrutissement [...] Mais ce découpage n'est jamais définitif pour moi [...] Je dirais la même chose des dialogues. Il le faut les écouter, de la voix vivante des acteurs, c'est à dire des personnages, dans l'ambiance de la scène dont ils font partie, pour me rendre compte de leur validité* » Michelangelo Antonioni, In « Cinéma 65 », n° 100, novembre.

« *Je déteste la musique dans le film. Si je le pouvais, si les producteurs me laissaient faire, je mettrais seulement une piste sonore de bruits* » Michelangelo Antonioni, in « Positif n° 30 », juillet 1959.

« *Mes documentaires avaient déjà une tendance narrative ; il y avait des ouvertures vers les problèmes intimes, des personnes, un air de récit.* » Michelangelo Antonioni, in « Positif, n° 292 », juin 1985.

« *Ce que l'on appelle ordinairement la ligne dramatique ne m'intéresse pas [...] Aujourd'hui les histoires sont ce qu'elles sont, au besoin sans début ni fin, sans scènes-clef, sans courbe dramatique, sans catharsis. Elle peuvent être faites de lambeaux, de fragments, déséquilibrées, comme la vie que nous vivons.* » Michelangelo Antonioni, in « Cinéma n° 65 », n° 100, novembre

« *Dans mes films, je ne démontre pas de thèses, je montre des histoires [...], quand je fais un film, je pars de l'observation de la réalité.* » Michelangelo Antonioni, in « Positif, n° 292 », juin 1985

« *L'incommunicabilité est une fatigue du corps, la fatigue qu'il y a sous le cri et qui propose à la pensée quelque chose à incommuniquer, l'impensé de la vie* » G. Deleuze, in « *L'Image-Temps* », Editions de Minuit, 1985, p 247

« *Je crois au bonheur, mais je ne le crois pas durable* » Michelangelo Antonioni, in « *Positif n° 30* », juillet 1959.

« *Peut – être parce que le temps de mes films correspond à leur temps qui n'est frénétique qu'extérieurement* ». Michelangelo Antonioni (*à propos du succès de L'eclisse au Japon*), in « *Revue du Cinéma n° 298* », septembre 1975.

« *Antonioni a pu représenter le monde vu par ses yeux, parce qu'il a remplacé, en bloc, la vision du monde d'une névrosée, par sa vision délirante de l'esthétisme : remplacement en bloc qui se justifie par la possible analogie des deux visions* » Pasolini, in « *L'expérience hérétique* », éditions Payot, 1976, page 149 (*a propos de Deserto Rosso*)

« *Ce que j'ai aimé dans Tra donne sole, le récit dont j'ai tiré mon film Le Amiche, ce sont les personnages féminins et leurs façon de vivre les événements de l'intérieur.* » Michelangelo Antonioni, in « *Cahiers du cinéma n° 112* », octobre 1960.

« *Quand on parle d'aliénation, on oublie qu'il y a plusieurs formes d'aliénation : il y celle dont Marx parlait, celle dont Freud parlait, celle dont Hegel parlait. En tout cas, l'aliénation n'est pas un thème pour moi* » Michelangelo Antonioni, in « *Positif n° 292* », juin 1985 (*A propos de la difficulté d'être et d'avoir des rapports humains satisfaisants, qui se retrouve fréquemment chez le cinéaste*)

« *En général, je repère les extérieurs avant d'écrire le découpage. Pour pouvoir écrire, j'ai besoin d'avoir, bien claire, l'ambiance du film* » Michelangelo Antonioni, in « *Cinéma 65* », n° 10, novembre

« *J'ai toujours éprouvé une grande curiosité pour l'argent. De la curiosité, pas de l'intérêt* » Michelangelo Antonioni, in « *Quel bowling sul Tevere* », page 156

« *C'est dans l'alliance d'une perspective psychologique et d'une vision plastique que s'est affirmée l'originalité de son langage* ». M.C. Ropars-Willeumier, in « *L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni - Etudes cinématographiques n° 36/37, 1964* »

« *Les rares fois où il m'arrive de rêver, c'est en couleurs* », Michelangelo Antonioni, in « *Cahiers du cinéma n° 112* », octobre 1960.

« *Le rouge met le spectateur dans un état d'esprit qui lui permet d'accepter ces dialogues. La couleur est juste pour les personnages (qui sont justifiés par elle) et aussi pour le spectateur.* » Jean – Luc Godard, in « *Entretien J.L Godard-Antonioni - Cahiers du cinéma n° 160* », novembre 1964.

« *La dynamique de la couleur m'intéresse. C'est pourquoi j'aime tant Pollock : ses tableaux ont un rythme extraordinaire. J'ai toujours ressenti le besoin d'expérimenter sur le plan de la couleur.* » Michelangelo Antonioni , in « *Revue du cinéma n° 298,* » septembre 1975.

« *Je ne suis pas peintre, mais un cinéaste qui fait de la peinture ; l'oeuvre c'est l'agrandissement, pas l'original* » Michelangelo Antonioni, in « *Positif n°292* », juin 1985.

Cahier critique

Positif n° 84, mai 1967

Tiré d'une nouvelle de Julio Cortazar et depuis peu présenté sur les écrans américains, *BlauUp (L'agrandissement)*, le dernier film d'Antonioni provoque un curieux mouvement d'intérêt de la part du public. Il n'est pas rare de voir les gens, par un froid sibérien, attendre une heure ou plus avant d'entrer. Curieuses aussi sont les réactions selon les lieux : si, à Boston, souvent déconcerté ou choqué, le spectateur éclate de rire pour échapper au malaise, à New York, devant un public plus «européanisé» et fait surtout d'étudiants et de gens du *Village* le film se déroule dans un silence recueilli, seulement ponctué sur la fin, fait rarissime ici, de quelques timides applaudissements. C'est que, moins ambitieux apparemment que *Le Désert Rouge*, *BlauUp* semble en fait marquer l'aboutissement de ce discours logique, indéfiniment répété et poli qu'Antonioni depuis *le Amiche* poursuit. Ici, il en arrive à ce point où l'extrême dépouillement finit par signifier son contraire, où l'évidence se tourne en insolite, où la clarté la plus vive finit par aveugler et signifier la nuit. Dans ses films antérieurs, contre l'apparente inertie du réel, un mouvement semblait encore se faire jour. Dans *L'Aventura*, si l'amour de Sandro et de Claudia restait impuissant à résoudre leurs problèmes personnels, ils demeuraient pourtant ensemble

dans *LeNotte*, Giovanni et Lidia décidaient de ne pas se séparer tout en sachant que leur union ne serait jamais plus heureuse ; Il *Deserto Rosso* s'achevait sur la décision de Giuliana de ne plus tenter de se suicider quand bien même elle savait qu'elle resterait hantée par sa névrose. Autant d'états de fait. Autant de constats. Avec *BlauUp* nous dépassons le stade du *stanspour*, à proprement parler, celui de *l'extase* de leur aventure, c'est – à –dire de la privation du réel. Jusque – là en effet, au terme de leur nuit comme au terme de leur traversée du désert, les personnages *savient* et acceptaient de savoir. C'était déjà comme une promesse de salut. Mais là, dans *BlauUp*, où il n'est plus que l'évidence du fil-, dans son immédiateté, dans sa violence si abrupte qu'on ne peut plus le saisir, que chercher, que dire, que savoir encore ? C'est le règne de l'indétermination

La réalité la plus nue y découvre sa part cachée et nous fait glisser dans le domaine de l'ambigu et de l'obscur, sans qu'au passage nous ayons rien pu retenir d'elle. Tels ces natures mortes ou ces intérieurs de la peinture hollandaise devant lesquels on pressent que sous l'absolue simplicité des êtres et des choses présentés, une autre réalité, plus fondamentale, cherche à se

signifier, tel dans ce film transparent, cristallin et quasi- linéaire, Antonioni nous introduit- il à la question essentielle de notre présence au monde et de sa signification. Dans les films précédents, il ne s' était agi que d' une phénoménologie de l' existence ; ici, on est plongé au niveau radical d' une quête ontologique. Jamais, aussi bien, Antonioni ne sera -t -il allé si loin dans l' allégorie et dans l' expression de l' inexprimable. Ce qui explique que beaucoup de critiques américains aient souvent jugé sévèrement ce qu' ils considèrent là comme un abus du symbole et de la sophistication.

Brillamment joué par David Hemmings, le héros est un jeune photographe de mode londonien, parfait exemple de cette nouvelle génération de Carnaby Street , qu' on appelle « popa mod », « turned on » ou « hip », semble être le curieux produit du croisement de la « Beat Génération » américaine avec la vieille tradition du Dandysme edwardien. A 26 ou 27 ans, il a tout ce que l' on peut désirer de la vie, roule en Rolls, abuse du sexe et de la marijuana, et malmène les plus beaux mannequins de Londres, avec toujours cette sorte de détachement intermittent si propre à lui et à ses semblables. Comme l' écrivait un critique *d'Elire*, c' est la sorte de « petit champignon qui peut librement pousser sur une société pourrissante ». Les premières scènes, dans un admirable montage alterné, nous présentent, dans un rappel d' ailleurs patent du grotesque fellinien, quelques exemplaires de cette « pourriture » : d' une part un groupe de jeunes étudiants des Beaux-arts (?) qui, déguisés et le visage passé au blanc, dévalent les rues d' un Londres aussi désert que la Woste Land d' Eliot en criant et en riant, d' autre part un groupe de chômeurs silencieux qui sort d' un asile de nuit pour aller au bureau d' embauche. Brèves scènes qui suffisent à définir toute la réalité sociale de l' Angleterre contemporaine : pour sa jeunesse, ce qui sera plus tard les Années Folles , pour le monde des adultes, ce qui est la crise permanente et le chômage. Du groupe de clochards se détache la figure du photographe. Il est allé là passer la nuit pour prendre des clichés de ces épaves. Photos remarquables et cruelles, on le verra plus loin. Il sait son métier. Il reste « cool ». Être photographe, dans les années 30, c' était peut être, avec Stieglitz, Steichen ou Dorothea Lange, vouloir témoigner d' une certaine réalité, la partager, à la limite la vivre, mais du moins croire en elle. Aujourd' hui, ce serait plutôt, devant cette même réalité, mais une réalité devenue trop étrangère à soi, presque exotique déjà, jouer le jeu d' une indifférence glacée pour, par là même et paradoxalement, retirer de cette parfaite objectivité comme un surcroît de réalisme, alors même qu' est niée cette réalité. Tel est posé, d' emblée, le jeu de l' art et de la vie, de l' illusion et du réel.

Le jeune photographe va cependant connaître son chemin de Damas. Il pénètre dans un parc des environs de Londres. Ignorant une grosse dame bizarre, en uniforme, occupée à piquer des détritux et que neuf photographies sur dix, sans y réfléchir à deux fois, auraient

prise, il photographie des pigeons puis un couple d' amoureux. La fille, Vanessa Redgrave, va le remarquer et le supplier de lui donner le rouleau de photos. Le suivant jusqu' à son studio, elle lui offre de faire l' amour avec lui s' il consent à lui rendre les négatifs. Refusant d' abord, il finit par la tromper en lui donnant une pellicule vierge. Plus tard développant ses clichés et frappé du regard soudain inquiet de la fille sur l' un d' entre eux, il agrandit un détail et constate qu' à son insu, il a été témoin d' un meurtre: le partenaire a été tué par le véritable amant de la fille, caché dans les buissons du parc. La trappe vient de se refermer sur le photographe; l' appareil qui lui servait jusqu' à échapper à la réalité, l' a ramené à cette réalité la manière la plus brutale. La réalité ? C' est ce fouillis de points noirs et blancs du grain du papier sensible qui, agrandi, aboutit à ce diagramme abstrait représentant ici le tireur embusqué et là, le cadavre étendu. L' un des amis du photographe est un peintre qui de ses premières toiles figuratives, est passé à la technique du « dripping » : « C' est comme un roman policier, dira-t-il devant l' une d' elles, je cherche la clé du mystère sans la trouver. » Son amie, plus tard confrontée aux agrandissements, aura presque la même réaction : « Cela ressemble à ses tableaux; on n' y reconnaît rien. » Telle est l' ambiguïté de l' art: de fixer et d' agrandir une réalité qui, toujours plus ténue, nous échappe au moment même où nous la vivons (la plus grande finesse du film étant que le spectateur, témoin du crime en même temps que le héros, n' en est pas plus conscient, à la première vision du moins), et cependant, au même instant et au double sens du mot, de la *trahir* en nous la redonnant comme une abstraction. La science contemporaine connaît par ailleurs ce genre d' impasse. Et qui n' a pas éprouvé, devant l' une des petites baigneuses de Seurat, cette impression de duperie quasi-insupportable de ce corps si réel à distance, de cette chair redonnée et éternisée qui, dès qu' on s' en approche pour la mieux saisir, se dissout, s' éparpille en une poussière de taches colorées et privées bientôt de tout sens?

BIBLIOGRAPHIE

Livres

1. Chronique du 20^{ème} Siècle, Editions Chroniques, Boulogne-Billancourt, 1992
2. R. Pradal, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Editions du Cerf, 1991
3. J. Moure, Michelangelo, *Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001
4. N. Cohn, *Anarchie au Royaume – Uni*, Paris, Editions de l'Olivier, 2000

Sites Internet

1. http://www.juraver.net/Philosophie/Platon/mythe_caverne.html
2. <http://grande-bretagne.net/victor3.htm>
3. http://www.brainyencyclopedia.com/encyclopedia/d/da/david_bailey.html
4. <http://perso.club-internet.fr/bmflemon/resumethese.htm>

Photo :

<http://www.sea.fi/foto/blow-up.jpg>

Critiques

Presse spécialisée

Positif n° 84, mai 1967

Positif n° 87 septembre 1967

Cahiers du Cinéma, n° 186, juin 1967

Cahiers du Cinéma, n° 191, juin 1967

Cahiers du Cinéma, n° 193, septembre 1967

Jeune Cinéma, n° 24, juin – juillet n° 1967

Teleciné n° 134, Août – septembre 1967

Téléciné n° 137, décembre 1967

Autres

- . *Combat*, 24/05/67
- . *Humanité*, 24/05/67
- . *Canard Enchaîné*, 31/05/67
- . *Tribune Socialiste*, 04/06/67
- . *Syndicalisme*, juillet – août 1967

Presse anglaise :

The Guardian, 05/12/2003

The Observer, 12/07/2003

Edinburgh U film society

BBCI Films