L'intermédialité opaque : Deleuze, Antonioni et l'espace insistant de *Blow-Up*

Marco Salucci

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/essais/9488>

DOI : 10.4000/essais.9488

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 191-203

ISBN : 978-2-9544269-0-7

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Marco Salucci, « L'intermédialité opaque : Deleuze, Antonioni et l'espace insistant de *Blow-Up* », *Essais* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 01 septembre 2021, consulté le 08 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/essais/9488> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.9488>

L'intermédialité opaque : Deleuze, Antonioni et l'espace insistant de *Blow-Up*

Marco Salucci

Introduction transparente

Dans l'une de ses merveilleuses *Leçons américaines*, l'écrivain italien Italo Calvino se consacre à une fine et intelligente apologie de la visibilité. L'imagination, dit-il, va de la parole à l'image visuelle et elle appartient au lecteur comme au réalisateur de films¹. L'encre du texte se transforme en images qui s'enchaînent et remplacent l'écriture en faisant jaillir des couleurs et des formes « [à] partir d'un alignement de lettres noires sur une page blanche »². C'est dire que l'écriture, une écriture pourvue tant de légèreté que de rapidité, se penche et débouche sur la visibilité fantastique, la visibilité de l'imagination. Cet acte rend les choses tellement réelles qu'elles donnent l'impression d'exister et d'être vécues. D'où le constat en guise d'ouverture qui introduit toute la réflexion de Calvino : l'imagination est un lieu où il pleut³. D'ailleurs il est possible de compléter cette idée par ce que Bertrand Gervais, romancier, essayiste et professeur de sémiologie à Montréal, a écrit dans la revue *Poétique* en 1992. Selon l'écrivain québécois, il existe une lecture, appelée lecture fonctionnelle, qui ne vise pas à une critique ou à une analyse littéraire, mais à un plaisir du texte en suivant les enchaînements et les déroulements des histoires. Elle ne cherche pas le texte en tant que texte mais la reconstruction implicite d'un univers narratif et enveloppant dans lequel le lecteur se situerait. Son propos est celui de faire voir un monde, faire passer le lecteur du noir des

---

1 « Nous lisons par exemple une scène de roman, ou un reportage dans un journal, et le texte nous incite plus ou moins efficacement à voir la scène comme si elle se déroulait sous nos yeux ». Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le millénaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 136.

2 Italo Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p. 149.

3 Phrase inspirée par un vers de *La Comédie* de Dante : « Poi piove dentro a l'alta fantasia » (Puis dans ma haute imagination tomba comme une pluie), *Purgatoire* (XXVII, 25), in Italo Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p. 133.

mots à la couleur des formes. Le texte devient alors transparent et il s'ouvre sur une pleine visibilité calvinienne, sur une libre expression de l'imagination narrative qui fait littéralement exister l'histoire racontée.

Quand la lecture devient passionnée, il se passe quelque chose d'ina-perçu mais de fondamental au plaisir : le texte s'efface et le lecteur s'oublie lui-même⁴. Il est possible de définir ce type d'écriture comme une écriture de la transparence pour ensuite la rapporter à une pratique textuelle de l'opacité. Comme une fenêtre, l'écriture transparente s'ouvre sur un visible plus réel que la réalité où les événements et les actions d'un livre atteignent une pleine existence et peuvent affecter si fort le lecteur que la citation de Calvino prend tout son sens : « L'imagination est un lieu où il pleut »⁵. L'histoire peut donc exister à condition que le média, dans ce cas le support textuel, s'efface et cela est valable aussi bien pour la littérature que pour le cinéma. Mais une question se pose : existe-t-il une écriture, de la parole ou de l'image, qui laisse ressentir le texte ? Par exemple le philosophe italien Pietro Montani, remarque qu'avec l'arrivée du christianisme, pour lequel le dieu devient irréprésentable, l'art perd transparence. C'est le danger de l'idolâtrie, où l'on risque de vénérer la matière représentante au lieu du vrai dieu représenté. Il existe donc un monde qui n'est pas visible au delà de la matière, un récit opaque. Dans l'art, le texte ou le support matériel, la matière peut parfois être plus forte que la réalité et effacer toute possibilité d'un monde autre. Le récit perd sa transparence et l'art parvient à être matière sans forme. Cela peut-il également se passer dans les nouveaux médias avec lesquelles nous sommes en contact ?

La perte de transparence est aussi abordée dans le cinéma. Le philosophe Gilles Deleuze s'est consacré au début des années 1980 à une étude des images inspirée et appliquée au cinéma : *L'image-mouvement* et *L'image-temps*. Le premier ouvrage est consacré aux images qui produisent un mouvement et qui ont pour fonction d'explicitier des actions. Ce sont, en général, ces images issues de la production filmique de la première moitié du XX^e siècle jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. *L'image-temps* en revanche se focalise sur la production de films de la deuxième moitié du XX^e siècle qui explicitent la sensation du temps.

Le mouvement pour les Grecs suit le même chemin que l'écriture pour Calvino : à partir des données matérielles, il ouvre une fiction. Pour définir le mouvement, ils prenaient, en effet, deux instants privilégiés ou plus, c'est-à-dire plusieurs points ou coupes dans l'espace et ils y rajoutaient l'idée d'une succes-

4 Bertrand Gervais, écrit à ce propos : « L'objet d'attention de cette compréhension est l'univers narratif représenté par le récit, c'est à dire non pas le texte en tant que texte, mais le texte en tant que générateur d'un univers narratif. Cette attention est souvent décrite comme pure transi-tivité : oubli de soi, oubli du texte », *Lecture : tensions et régies*, in *Poétique*, n° 89, 1992, p. 113.

5 Cf. citation 3.

sion. Des points sont donnés et ils rendent visible le mouvement imaginaire. Or, la transparence du cinéma est encore plus forte et visible que le mouvement grec car l'image-mouvement ne nous donne pas des coupes desquelles on oserait extraire l'idée du mouvement. Les images cinématographiques sont, en effet, composées par vingt-quatre photogrammes par seconde, mais elles ne sont pas ressenties. Le support médiatique, le texte qui contient ces images et qui est la pellicule, est aussitôt rendu transparent. Le média n'est pas ressenti et transforme directement son contenu en mouvement fictif, en film, en visibilité : « Le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement »⁶. Il suffit par exemple de penser à une vidéo réalisée par George Méliès, l'un des premiers réalisateurs, qui filme la danseuse américaine Loïe Fuller. Ce qui est donné à la perception, ce ne sont pas les photos dont la pellicule est composée, ni les images qui découlent, mais les vêtements qui bougent harmonieusement. La matière devient ici transparente pour ouvrir la dimension dynamique de l'image-mouvement. Elle donne visibilité au mouvement lui-même et, tout comme la littérature fonctionnelle, elle met en avant une réalité avec ses actions. En paraphrasant Calvino, il est possible de dire que le cinéma est un lieu où il pleut.

Le moment est venu de faire face à la question inverse : que se passe-t-il si la visibilité s'obscurcit ? Cela est-il possible ? Si un texte ou un média peut s'ouvrir si rapidement sur l'imagination, est-il possible que la présence de deux textes, intertextualité, ou mieux de deux médias, intermédialité, puisse rendre floue cette transparence et la faire ressentir ? Vers la moitié du XX^e siècle ce schéma, qui produit et fait exister l'action, entre en crise. Selon Deleuze, plusieurs éléments en constituent la symptomatologie : à une action ne correspond plus une réaction logique dans le temps et dans l'espace (par exemple *Taxi driver*) ; les déplacements se transforment en balade ou fuite dispersives et sans but (par exemple *À bout du souffle*) ; il n'y a plus un rapport essentiel entre la prise de vue de la caméra et ce qui se passe, l'action⁷. La transparence de l'image-action entre en crise ; il y a quelque chose qui se fait irréprésentable comme l'image spirituelle dans la chrétienté.

L'intermédialité comme intertextualité

La problématique de la perte de transparence sera abordée grâce à un cas particulier d'intertextualité : l'intermédialité. Celle-ci s'insère de façon critique dans un parcours qui, en quête de transparence et d'hyperréalité, bute sur une opacité inattendue. Si l'intertextualité est la relation qu'un texte entretient avec un autre texte, la remédiation est la relation qu'un média entretient avec un

---

6 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 11.

7 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, op. cit., p. 279-283.

autre média. Ce concept a été forgé par Bolter et Grusin et retravaillé ensuite par Montani, il concerne la caractéristique des médias actuels dans lesquels un média peut être présent à l'intérieur d'un autre média ; c'est l'utilisation qu'un média fait d'un autre média. Cela a toujours existé, par exemple les images présentes à l'intérieur des lettres des manuscrits médiévaux ou des peintures qui reproduisent des extraits de partitions. Pour revenir à des exemples plus actuels, il suffit de penser à des films qui utilisent des extraits de documentaires ou des images de portables comme, par exemple, celles qui ont été enregistrées pendant l'effondrement des Twin Towers.

Le but de la remédiation consiste à recréer une réalité augmentée, à la rendre plus que réelle. Par ces mécanismes, bien sûr, le média s'efface et la réalité présentée, de médiée devient immédiate. C'est, surtout, le caractère des environnements numériques de la réalité virtuelle, tels que ceux d'internet ou de l'ordinateur, qui retravaillent les vieux médias, comme les livres, les films, les musiques. Ils tendent à l'effacement du médium en faveur de la présence immédiate de leur contenu : « Immediatezza significa trasparenza, ovvero assenza di mediazione o di qualsiasi tipo di rappresentazione. Come se il medium riuscisse a cancellare se stesso, lasciando lo spettatore alla presenza dell'oggetto rappresentato »⁸. Le philosophe italien Pietro Montani rajoute que l'immédiateté donne l'impression au spectateur que le médium a disparu⁹. Si la transparence est le but technique de la remédiation, il existe aussi une tendance artistique qui vise plutôt l'impossibilité de voir. Montani décrit, en effet, l'intermedialité comme un cas particulier de remédiation où les média créent un écart entre eux et la réalité, et ils manifestent la résistance que celle-ci fait à la représentation. Pour ce faire, l'intermedialité met en contact deux médias dans leur contraste illogique, dans leur incohérence. Ainsi, l'intermedialité vise, non pas la transparence, mais l'impossibilité de voir : « Nel concetto di ri-mediazione. Bisognerà far valere precisamente la tendenza opposta, quella che consiste nel valorizzare e intensificare l'elemento dell'opacità »¹⁰. En Quoi consiste cette opacité ? Est-il possible de la percevoir et par quels moyens ? C'est à cet instant que la transparence du texte est interrompue et qu'il apparaît une résistance dont le film de Antonioni *Blow-Up* nous donnera un aperçu parfaitement perceptible. Dans le passage ou plutôt dans la présence d'un média à l'intérieur d'un autre média, la visibilité s'efface et il sera ainsi possible de sentir la transparence du média en train de se faire opaque.

8 « Immédiateté signifie transparence, autrement-dit, absence de médiation ou de n'importe quel type de représentation. Comme si le médium parvenait à s'effacer en mettant le spectateur en présence de l'objet représenté ». Nous traduisons. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 12.

9 *Ibid.*

10 « Dans le concept de remédiation il faudrait plutôt mettre en avant sa tendance opposée qui consiste à valoriser et à intensifier l'élément de l'opacité », nous traduisons. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*, op. cit., p. 13.

Analyse et doute de *Blow-Up*

Blow-Up, réalisé par Michelangelo Antonioni a été tourné à Londres en 1966. Le film est une adaptation libre d'une nouvelle de l'écrivain argentin Julio Cortázar dans laquelle il raconte la vie, les relations et le travail d'un photographe de mode, Thomas, qui ne se sépare jamais de son appareil photo. Il existe ici une intermédialité très explicite, celle du film et de la photographie qui se juxtaposent de façon illogique, de façon à se faire résistance. En effet le film est en couleurs alors que les photographies sont en noir et blanc. Mais s'il ne s'agit que d'un détail, une incohérence plus structurelle se situe dans le rapport que les médias entretiennent avec la réalité. La caméra suit toujours le personnage principal qui ne cesse de fuir et de se déplacer de son appartement-atelier à la ville et vice-versa, et cela jusqu'à ce qu'il se retrouve à photographier la rencontre amoureuse d'un couple dans un parc du centre ville. Si dans la même scène la caméra montre une scène d'amour, l'appareil photographique aura un tout autre regard. Une fois rentré dans son atelier, Thomas, grâce à la technique du « blow-up », l'agrandissement, s'apercevra de certains détails, auparavant invisibles, qui le mèneront à faire une triste découverte. Si la caméra voit l'amour, les images de l'appareil photo révéleront un meurtre.

Antonioni crée ainsi un décalage entre la réalité du film et celle de la photo qui nourrit le doute d'une incertitude en équilibre entre les deux médias. Autant la caméra est certaine d'une réalité, autant celle-ci est contrastée par celle de l'appareil photo. Ce contraste est explicité dans la scène de l'agrandissement photographique que nous verrons en détail plus avant. Dans ce passage s'instaure le changement et le passage de la réalité d'une rencontre amoureuse à la découverte d'un possible meurtre. La réalité photographiée, portée à l'excès, montre que la quête de vision de la caméra, croisée avec celle de la photographie, choisit sur une impossibilité de voir. La réalité recherchée par la lecture fonctionnelle perd sa visibilité et cela est explicité par la photographie ; au fur et à mesure que l'image s'agrandit pour mieux comprendre, l'écran s'évide de toute possibilité de voir. Le spectateur, ainsi que Thomas, hésite et ne sait plus quelle est la réalité à laquelle se fier. La transparence ne laisse plus voir, elle est moqueuse, « détournante ». Lorsque la vision filmique frappe contre la photographie, la réalité n'est plus représentable et le support média perd sa transparence ; par conséquent, dans *Blow-Up*, la présence de la photographie dans le film explicite une intermédialité.

L'objet sur lequel se pose le regard d'Antonioni est constamment énigmatique et étranger, car la familiarité entre l'homme et les choses a disparu ; comme le dit son ami Alain Robbe-Grillet, cela fait que le monde apparaît avec une plus grande force, le monde est beaucoup plus présent¹¹. De son

---

11 « On pourrait dire que l'objet Balzacien est familier puisqu'il appartient à la familiarité de l'auteur,

côté, Antonioni disait toujours se méfier de ce qu'il voyait et de ce qu'une image lui montrait car il avait la sensation que quelque chose d'autre existait. L'accent est mis sur l'existence d'une dimension qui se dérobe à la perception de la caméra et qui, suivant l'idée de Grillet, est pour cela même bien plus présente. De plus, Antonioni donnait le moins d'explications possibles à ses acteurs car, disait-il, ils ne devaient pas comprendre la réalité dans laquelle ils se trouvaient : leur interprétation deviendrait trop attachée à une logique de la réalité et quelque chose serait ainsi perdu. Chez Antonioni, le film empêche de voir une réalité directe, elle empêche l'imagination de se recréer une histoire visible. Mais si d'un côté la réalité est éviée et de l'autre le support perd sa transparence, et doit être compensé par la présence de quelque chose de nature différente, que montre le film de Antonioni ?

Compensation de l'opacité

Le philosophe slovène Slavoj Žižek dans son livre *Bienvenue dans le désert du réel* s'interroge sur la façon dont nous passons par l'irréel pour aller à l'encontre de la réalité. Il fait référence à l'événement des Twin Towers. 11 septembre 2011 : une fois les télévisions allumées, il surgit une sorte d'incompréhension face à cet événement extrême, une sensation de perte de réalité. Les images étaient perçues comme cauchemardesques, excessivement traumatiques. Des tours qui fumaient et qui soudainement s'effondraient comme du sable. Les images diffusées étaient si apocalyptiques qu'il était difficile de croire en leur réalité. Par conséquent, afin de les assimiler, le cerveau avait plutôt tendance à les percevoir comme de la fiction : « C'est ici le réel lui-même qui, afin de pouvoir être soutenu, doit être perçu comme un spectre cauchemardesque et irréel »¹². Pourtant le fait était bel et bien réel. Mais face aux médias, le réel a besoin d'être irréel pour être saisi, il a besoin d'une perte de réel pour affirmer sa solidité, il nécessite de feindre son absence pour affirmer sa présence. On pourrait dire que l'absence de quelque chose, en tant que telle, structure sa présence. En somme, lorsque l'objet réel se fait irréel et douteux, ce qui vient à être, c'est quelque chose d'autre. Comme le dit Lacan, « [l]es effets ne se portent bien qu'en l'absence de la cause »¹³.

Blow-Up suit cette logique puisque, dans la rencontre entre film et photographie, la réalité est perdue. Il est impossible de déchiffrer ce qui s'est passé et il existe une perte de réalité, notamment dans la rencontre amoureuse. Elle

---

l'objet de Antonioni est constamment étranger, énigmatique, huneilmlich, disait Husserl, non-familier. La familiarité entre l'homme et les choses a disparu ; pourtant le monde apparaît avec plus de force, le monde est beaucoup plus présent ». Alain Robbe-Grillet, cité par Aldo Tassone, in *Antonioni*, Paris, Flammarion, 2005, p. 239.

12 Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2007, p. 42.

13 Jacques Lacan, *Le séminaire livre XI. Les quatre concepts de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 117.

est mise en cause et perdue par rapport à la photo, car de l'expression de l'amour filmé l'on passe à la documentation d'un meurtre photographié. Un évidemment joue ici la fonction de l'objet perdu, le *petit a* lacanien qui montre sa présence en fonction d'une absence : la réalité de la caméra est augmentée par celle de la photo mais au lieu de se condenser elle sublime et perd sa consistance, elle manque à être. La photo montre qu'il n'est plus question d'amour. La réalité subit une déperdition mais grâce à cette perte quelque chose se transmet. La scène vue et réelle n'est plus telle, elle est perdue. C'est l'évidemment antonionien, qui caractérise ses films à travers la perte de quelque chose, absence ou manque et qui peut arriver à la fin comme au milieu de l'histoire à travers le vacillement des sentiments ou de la perception : « Chez Antonioni, la narration est le plus souvent conditionnée par une perte, suscitant un manque qui, lui-même crée une béance »¹⁴. Mais la perte du réel sert à faire face et à soutenir une nouvelle présence. Que naît-il dans la perte de réalité du monde filmique de *Blow-Up* ?

La double dimension du film trouve sa synthèse dans la scène de l'agrandissement. Le spectateur se trouve bousculé entre le regard de la caméra et celui de la photographie. D'un côté, il y a un atelier et un photographe en train de faire un tirage dont le sujet est un couple amoureux dans un jardin. De l'autre côté, l'image des photographies pendues ou affichées aux murs montrent les détails d'un meurtre. Le doute s'installe. Ensuite, une de ces photos est agrandie et montre des détails inaperçus. Un visage ? Un pistolet ? Cette nouvelle réalité est portée à l'excès par un agrandissement démesuré qui fait perdre toute définition de l'image : « À mesure que la photo s'est agrandie, s'est perdue dans le grain devenu trop gros du film et s'est métamorphosée en un rectangle de petits points blancs et noirs »¹⁵. Mais plus les photos sont agrandies, plus la définition est faible. Plus le regard est proche, plus le gris et le brouillard magnétique du film remplace la réalité. Plus Thomas cherche à voir, moins il voit. Le « blow-up » fait vivre non seulement le changement de perception de la réalité, mais elle le bloque ainsi dans cet espace. On ne peut pas aller au-delà de la définition de la pellicule. Cette limite bloque le regard dans la dissolution, elle le met en rapport avec sa matérialité sans pourtant être une question de matière.

Ensuite, elle lui donne un nouvel être, une nouvelle présence. Dans *Blow-Up*, l'agrandissement, qui se trouve au croisement intermédial, évide la réalité saisie mais en même temps la compense par la sensation d'une présence, d'un être qui remplace la réalité manquante, un être irréductible à la représentation, à la matière et à la compréhension. En effet, le spectateur ainsi que Thomas ne comprend pas tout de suite. Cependant dans cette hésitation il est possible de ressentir une présence dans la matière granuleuse de la pellicule. Quelque chose est en train de s'infiltrer. Antonioni rend cette présence par la réaction choquée

14 José Moure, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 60.

15 José Moure, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, op. cit., p. 66.

de Thomas mais aussi par l'attention de la caméra et le temps d'arrêt silencieux sur ces détails. Une nouvelle dimension alors surgit, compense la perte et demeure dans ce presque-lieu de l'intermedialité. De quelle façon cette zone brouillée peut se dire existante ? Le texte littéraire disparaissait à l'avantage d'une visibilité intense. Si la littérature était le lieu où il pleut, la perte de l'action et de la réalité du film élimine cette référence. Si la pluie se prête à la sensibilité car son existence est capable de mouiller, de quelle façon sera-t-il possible d'affirmer que l'intermedialité existe ? De quelle manière peut-elle également avoir des effets sur la peau ?

L'insistance de l'intermedialité

Pour Deleuze, le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d'un monde¹⁶. L'image d'un personnage dans un film, l'image présente sur l'écran, est dite actuelle. Mais elle n'est jamais seule. Le spectateur la complète avec ses connaissances et avec ce qu'il a vu ou ce qu'il pense qu'il arrivera ; c'est le monde autour des images. Si ce que le film présente ce sont des images actuelles, le monde supposé et implicite autour d'elles constitue l'ensemble des images virtuelles. Or, ces deux images peuvent se rapprocher et se rencontrer et leur superposition éventuelle crée une image dite cristalline : « L'image optique actuelle cristallise avec sa propre image virtuelle sur le petit circuit intérieur. C'est une image cristal »¹⁷. Ces deux images, tout en restant distinctes, deviennent indiscernables. L'exemple de la scène de l'agrandissement de *Blow-Up* s'insère parfaitement dans ce cadre : le regard de la caméra et la photo se superposent et coïncident. Les images qui enregistrent Thomas en train de photographier, ce sont des images actuelles montrées par le film. Elles sont supposées être la réalisation esthétique d'une rencontre clandestine entre deux amoureux. Sauf que Thomas, attiré par quelques détails, se met à agrandir les photos qui révéleront ensuite un meurtre comme image virtuelle autour des personnages. Dans la scène de l'agrandissement l'actuel visible et le monde supposé se croisent et manifestent l'image-cristal dans le « blow-up ».

Mais dans le film d'Antonioni, pour reprendre la phrase de Robbe-Grillet, la familiarité entre l'homme et les choses a disparu ; il se crée une tension métaphysique entre l'homme et le monde qui l'entoure. Thomas est indifférent à la réalité qui l'entoure. Les filles qui l'attendent l'indifférent aussi bien que l'intimité d'un couple d'amis qui fait l'amour en sa présence¹⁸. L'image actuelle, le film, se fait virtuelle et devient photo. Mais faute de familiarité entre elles, le « blow-up » dégage une opacité : « L'image actuelle se fait virtuelle pour son

16 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 92.

17 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 93.

18 Stig Björkman, *Michelangelo Antonioni*, Cahiers du cinéma, Collection grands cinéastes, 2007, p. 60.

compte, renvoyée ailleurs, invisible, opaque et ténébreuse, comme un cristal à peine dégagé de la terre »¹⁹. L'agrandissement obscurcit, en effet, la photo, la porte à l'excès et rend indiscernables ses détails. Dans la formation de ce cristal, il gît la fondation de quelque chose d'indiscernable, qui s'ouvre sur une nouvelle réalité : « De l'indiscernabilité de l'actuel et du virtuel, une nouvelle distinction doit sortir, comme une nouvelle réalité qui n'existait pas »²⁰. Thomas découvre un meurtre mais en même temps cela ne change rien à sa vie. L'image actuelle correspond au cinéma et la virtuelle à la photographie, le « blow-up », constitue l'image-cristaline qui se trouve entre ces deux médias. Elle est alors une intermédialité. Et si la rencontre du virtuel et de l'actuel s'ouvre sur une nouvelle dimension alors l'intermédialité peut avoir, elle aussi, une dimension propre et nouvelle. La perte de visibilité de la réalité de *Blow-Up*, est compensée par le gain d'une dimension opaque qui ne se confond avec aucun des deux médias mais qui peut vanter une dimension propre. C'est une intermédialité opaque et interstitielle supposée avoir son propre être qui ne cesse, comme l'objet *petit a* de Lacan, de manquer et en même temps de manifester son existence. Certes, la réalité de la photographie et celle du cinéma ont leur propre existence qui peut être actuelle ou virtuelle, mais quelle existence peut-on attribuer au seuil cristallin qui se trouve entre les deux ? Autrement-dit, quelle existence caractérise l'intermédialité ?

De l'existence à l'insistance

Pour Calvino, la littérature est le monde des histoires visibles où le texte s'efface à l'avantage d'une littérature tellement existante qu'elle devient un lieu où il pleut. À l'intérieur du monde littéraire, les choses (les états de choses) existent. Elles agissent et réagissent les unes sur les autres, causes les unes pour les autres. Cela est valable aussi pour le cinéma où les images et les personnages existent comme quelqu'un qui mange, qui parle, qui travaille. Elles ne cessent d'agir et de réagir et sont pour cela causes agissantes sur d'autres choses. Non seulement l'existence est la dimension des choses mais aussi du temps présent, le temps de l'action en train de se passer : « Seuls les corps existent dans l'espace, et seul le présent dans le temps. Il n'y a pas de causes et d'effets parmi les corps : tous les corps sont causes, causes les uns par rapport aux autres, les uns pour les autres »²¹. Une personne existe quand elle mange, voit, touche et elle existe car elle est cause d'autre chose. Pour les stoïciens, les causes qui agissent sont des corporels mais leurs effets sont des événements incorporels ; les premières existent mais les seconds ont une existence différente, elles ont plutôt un minimum d'être qui n'est pas celui des choses mais du sens de la préposition :

19 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 95.

20 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 116.

21 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 13.

« Le sens n'existe pas. Mais insiste ou subsiste dans la proposition »²². Les actions font ainsi partie d'une réalité qui existe et qui est celle du film, du tableau ou des photos. Quand les choses sont causes les unes des autres, elles sont visibles et font pleuvoir dans la littérature ; leurs effets par contre seront des événements et comme l'objet *petit a*, habiteront une autre dimension avec un autre type d'existence. Il n'est pas possible de dire qu'il pleut comme on dit qu'un objet est perdu, car cela n'a pas les mêmes effets sur la peau. Ce dernier est plutôt un événement qui fait sens et qui n'existe pas vraiment. Deleuze remarque que les stoïciens distinguaient les choses qui existent, un couteau, la chair, de ce qui est de l'ordre de l'événement, comme la chair coupée par le scalpel²³. De ces dernières, on ne peut pas dire qu'elles existent dans le même sens que les premières. Si celles-là existent comme des choses, les événements subsistent et insistent comme des verbes : « On ne peut pas dire qu'ils existent mais plutôt qu'ils subsistent ou insistent, ayant ce minimum d'être qui convient à ce qui n'est pas une chose, entité non existante »²⁴.

L'intermédialité peut également être abordée sous les termes suivants : dans son cours du 18 juin 1985, *Cinéma et pensée*²⁵, Deleuze prenait en exemple un personnage prononçant la phrase suivante : « Quelle heure est-il ? ». De ce personnage on ne sait rien et la réponse pourrait être : « Il est cinq heures ». Suite à cette rencontre, il est presque impossible de ne pas penser aux raisons pour lesquelles la question a été posée : peut-être un rendez-vous oublié, probablement un amour qui n'arrive pas, vraisemblablement un train raté, etc. Il s'agit de problèmes plus profonds que la question et ils constituent le sens de la phrase. Ils travaillent le spectateur, ils agissent et diffusent le doute et l'inquiétude. La phrase prononcée n'est pas très importante, elle ne veut rien dire. Ce qui fait épaisseur est son sens caché. Si la phrase existe, ce qu'elle cache insiste, dit Deleuze. Le sens est une intensité qui s'actualise dans la phrase mais il existe avant, comme une matière énergie qui précède la formation des objets et qui, pour cela, n'est pas visible. Si la phrase est transparente, ce qu'elle cache et ce qui la précède ne l'est pas. Concernant le film d'Antonioni, il se passe la même chose. Nous voyons un amour mais cette transparence déborde sur le doute du meurtre qui, opaque, probable et incertain, insiste dans le spectateur. Celui-ci ne peut alors s'empêcher d'y penser, de vivre une incompréhension incertaine. Les images de cinéma proposent des actions et des réactions : des choses, des personnages, des paysages mais ce n'est pas là, selon Deleuze, la spécificité du cinéma. L'existence de la littérature calvinienne rendait transparent le texte pour déboucher sur les actions claires

22 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 45.

23 *Ibid.*, p. 14.

24 *Ibid.*

25 Gilles Deleuze, *La voix de Gilles Deleuze, Cinéma et pensée*, 18/06/1985. En ligne le 05/04/2013 : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=80.

d'un monde pleinement visible. Le cinéma peut ne pas atteindre l'existence visible des images mais plutôt s'arrêter sur ces effets intimes et obscurs qui sont cachés derrière les images visibles et existantes.

Revenons aux exemples considérés. Le cinéma, la littérature, présentent des choses et des états de choses qui se rendent normalement visibles pour adhérer à l'existence ; l'intermédialité est, en revanche, l'effet de la rencontre de deux médias qui ne veulent pas représenter mais qui tendent à l'impossibilité de voir. Ils procèdent alors vers ce qui se trouve derrière l'image existante. L'intermédialité, comme le sens de la phrase d'un étrange personnage, n'existe pas vraiment mais ne cesse d'insister. Elle est le seuil entre une chose et une autre, entre film et photo, *limen* ou plan qui habite une arrière dimension épaissie par ce minimum d'existence et qui fait sens en constituant un événement, un verbe. L'intermédialité est ressentie comme une présence qui se cache derrière un objet perdu, un manque à être. Elle est ressentie comme le doute et l'incompréhension qui travaille entre le personnage et la question qu'il a posée. Elle n'existe pas, elle insiste.

Conclusion : pour une expérience du film impur

Pour conclure, dans *Blow-Up*, le réalisateur montre des images, des paysages, des actions qui explicitent ce qui existe. Mais ce n'est pas là leur sens, car ces images appellent quelque chose de plus profond. Le film et la photographie voient deux mondes différents, deux existences distinctes. Leur croisement, qui se fait au moment du « blow-up », agrandissement, constitue le moment intermédiaire. La réalité, au lieu de se faire plus présente, se soustrait à la représentation. Le spectateur vit en effet l'insuffisance, l'incompréhension et le doute qui gisent derrière les images. La matière fait alors résistance et ce qui est perdu donne accès à quelque chose de plus profond. Le gris qui remplit l'écran pose le spectateur en face de plusieurs questions, les mêmes qui se trouvent derrière la phrase sur l'heure : pourquoi un amour ? Pourquoi un meurtre ? Pourquoi les photos de Thomas ? Toutes ces questions n'existent pas dans le film mais elles ont leur place comme les questions qui nous accablent après qu'un individu étrange nous choisit et nous demande l'heure. Puisque l'intermédialité est opaque, elle ne révèle pas la réalité mais ce qui est derrière. Ces questions, en effet, ne sont pas ressenties comme quelque chose qui existe mais plutôt comme un être qui insiste.

Dans l'entre-deux grisonnant et indéfini de l'agrandissement de Thomas, l'intermédialité peut alors être dite opaque parce que le spectateur, rejeté de la réalité, se retrouve en présence d'un monde qui s'obscurcit pendant que le protagoniste hésite dans l'entre-deux de l'agrandissement. Il vit le doute, il ressent l'illogicité et il éprouve le contraste qui surgit dans le croisement intermédiaire. Le spectateur ressent quelque chose mais sa sensation ne concerne

pas l'existant, elle se trouve sur un autre plan. Il est alors possible de dire que *Blow-Up* permet de ressentir l'être insistant de cette arrière dimension qui, pour utiliser un langage deleuzien, est réelle sans être actuelle. Donc, si le texte littéraire calvinien était le lieu de la transparence et si de la littérature il était possible de dire qu'elle était sensible comme la pluie sur la peau, l'intermédialité est ressentie plutôt comme le sang sous l'épiderme. Elle n'existe pas vraiment mais ne cesse d'insister comme le doute avant la question, comme un événement dépourvu de sa phrase. Le spectateur en présence de l'agrandissement et de l'intermédialité cesse de demeurer sous la pluie transparente du média et commence à vivre l'impureté opaque d'une sensation indiscernable. Ceci pendant le temps rallongé d'une hésitation incertaine et troublante qui, contrairement à ce que l'on nomme « recherche du film pur », pourrait être définie comme expérience du film impur.

Marco Salucci

Doctorant en philosophie

Université Paris 8

Résumé

Selon Calvino la littérature a la capacité de rentrer dans un texte transparent, d'ouvrir un monde. Tout comme la littérature, l'art permet de passer d'une dimension matérielle à un monde autre. Le média s'efface. L'hypermédiation dans laquelle nous vivons est un développement extrême de ce processus, il vise à rendre transparent son support et à recréer d'autres réalités virtuelles. Mais que se passe-t-il si ce processus se bloque ? *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni permet l'extraordinaire expérience d'une résistance à cette dérive du réel grâce à la rencontre entre film et photographie. L'intermédialité sera abordée à travers une perspective deleuzienne qui permet de lire la résistance du média comme une nouvelle expérience du sensible.

Mots clés

Deleuze, Antonioni, *Blow-Up*, cinéma, insistance, intermédialité, transparence, opacité, média.

Abstract

According to Calvino, literature makes the writing to become transparent. It opens a new fantastic world as real. Art is considered like a medium that allows spectator to pass from a material world to another dimension. Media is then erased. Hypermediation in which we are living is a development of this process. What happens if this proceeding stops? Blow-Up by Michelangelo Antonioni resists to this drift of the real thanks to the intermedial intersection between film and photography. Intermедiality will be approached through a Deleuzian perspective that allows read the media resistance as a new sensitive experience.

Keywords

Deleuze, Antonioni, *Blow-Up*, cinema, insistence, intermediality, transparency, opacity, media.

BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

- Stig Björkman, *Michelangelo Antonioni*, traduit par Anne-Marie Teinturier, Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma, collection Grands Cinéastes, 2007.
- Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le millénaire* (1988), trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- , *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- , *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- , *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. En ligne sur le site de l'Université de Paris 8 : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>, consulté le 5 avril 2013.
- Bertrand Gervais, in *Lecture : tensions et régies in Poétique*, n° 89, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Jacques Lacan, *Le séminaire livre XI. Les quatre concepts de la psychanalyse* (1964), Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Aldo Tassone, *Antonioni*, trad. de l'italien par Caecilia Pieri, Paris, Flammarion, 2005.
- Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel* (2002), trad. de l'anglais par François Théron, Paris, Flammarion, 2007.
- José Moure, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmanattan, 2001.