

An aerial, high-angle photograph of a densely packed urban area, likely a city built on a hillside. The buildings are tightly clustered, and the overall scene is rendered in a high-contrast, almost black and white style with some color artifacts. A large, semi-transparent red rectangle is overlaid on the upper portion of the image, containing the title and subtitle in white text.

La haute et la basse définition des images

Photographie, cinéma, art
contemporain, culture visuelle

Sous la direction de
Francesco Casetti et Antonio Somaini



EDITIONS MIMESIS
IMAGES, MÉDIUMS



 ÉDITIONS MIMÉSIS / IMAGES, MÉDIUMS

N. 23

Collection dirigée par Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)
et Alice Leroy (Université Gustave Eiffel)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Giovanni Careri (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)

Teresa Castro (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Andrea Pinotti (Università degli Studi di Milano)

Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)





LA HAUTE ET LA BASSE DÉFINITION DES IMAGES

Photographie, cinéma, art contemporain,
culture visuelle

Sous la direction de
Francesco Casetti et Antonio Somaini

 ÉDITIONS MIMÉSIS

Publication réalisée avec le soutien de l'équipe de recherche EA 7343 LIRA (Laboratoire International de Recherches en Arts) de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

© 2021 – ÉDITIONS MIMÉISIS
www.editionsmimesis.fr
e-mail : info@editionsmimesis.fr
Collection : *Images, médiums*, n. 23
ISBN : 9788869762512

© MIM EDIZIONI SRL
P.I. C.F. 02419370305

Cefif Diffusion
Pollen Distribution

Pour les images contenues dans l'ouvrage, l'éditeur a effectué sans succès toutes les recherches nécessaires à l'identification des ayants droit. Il se dit toutefois prêt à régler les droits en cas de besoin.

Image de couverture : Jacques Perconte, *Le Tempestaire* (2020) (détail)

SOMMAIRE

<i>Francesco Casetti, Antonio Somaini</i> INTRODUCTION	7
<i>Hito Steyerl</i> EN DÉFENSE DE L'IMAGE PAUVRE	29

PREMIÈRE PARTIE ARCHÉOLOGIES, MATÉRIALITÉS, TEMPORALITÉS

<i>Antonio Somaini</i> LE FLOU, LE NET, ET L'HISTOIRE DES IMAGES MATRICIELLES : UNE ARCHÉOLOGIE DE LA HAUTE ET DE LA BASSE DÉFINITION	45
<i>Lina Maria Stahl</i> AUFLÖSUNG : RÉOLUTION ET DISSOLUTION DANS L'IMAGERIE MICROSCOPIQUE	99
<i>Marie Rebecchi</i> LES ORIGINES ANALOGIQUES DE LA BASSE DÉFINITION	109
<i>André Habib</i> RAYURES, POUSSIÈRE, GRAIN	125
<i>Enrico Camporesi</i> EXPOSER LE SUPER 8	143
<i>Filippo Fimiani</i> JUST A MESS. DÉFINITIONS, ANALOGIES, DIALECTIQUES	155
<i>Peter Szendy</i> VERS UNE STÉGANOGRAPHIE GÉNÉRALE : <i>REDACTED</i> , OU LA PLUS-DÉFINITION	181

Emmanuel Burdeau
RECORD DU MONDE (*LA BAIE*) 193

Arild Fetveit
POUR UNE ESTHÉTIQUE DU BRUIT 205

Jacques Perconte
BIEN PLUS FORT QUE LA HAUTE DÉFINITION 223

DEUXIÈME PARTIE
CONTEXTES, CIRCULATIONS, ALTÉRATIONS

Francesco Casetti
LES ENVIRONNEMENTS MÉDIAUX ENTRE HAUTE ET BASSE DÉFINITION 243

Jacob Gaboury
DE LA PAUVRETÉ DE L'IMAGE RICHE 265

Erika Balsom
COMPRESSION OU CONTRAINTE :
DÉFINITION ET MOBILITÉ DES IMAGES DANS LE CINÉMA D'ARTISTE 285

Frédéric Monvoisin
HAUTE DÉFINITION VS BASSE DÉFINITION : COMBAT AURATIQUE ROUND 2 299

Peppino Ortoleva
BIRTH OF THE COOL : BASSE DÉFINITION, PARTICIPATION, MYTHE 315

Thomas Hirschhorn
PIXEL-COLLAGE 329

Thomas Hirschhorn
NEW PIXEL COLLAGE 331

Thomas Hirschhorn
POURQUOI EST-IL IMPORTANT – AUJOURD'HUI – DE MONTRER ET REGARDER
DES IMAGES DE CORPS HUMAINS DÉTRUITS ? 333

CONVERSATION ENTRE FRANCESCO CASETTI ET RAYMOND BELLOUR 343

CONVERSATION ENTRE FRANCESCO CASETTI ET ROGER ODIN 351

LES AUTEURS 359



FILIPPO FIMIANI

JUST A MESS. DÉFINITIONS, ANALOGIES, DIALECTIQUES

When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality – the reality, I tell you – fades. The inner truth is hidden – luckily, luckily.

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

1. *Fiducia*

À propos de la confiance accordée aux images, on pourrait dire ce que Michel de Certeau¹ disait de la croyance : la relation entre sujet et objet, entre un regard porté à une image et l'image comme chose donnée à voir, est constituée structurellement par le temps. Tenir les images pour vraies signifie réaliser une pratique temporelle de la différence et du crédit. À l'opposé de la perception instantanée du voir pur et simple, la confiance dans les images est affectée par la temporalisation à l'œuvre tantôt dans la vision, qui s'adapte et s'ajuste, tantôt dans l'interprétation, qui s'arrogue et s'approprie des données sensibles. Croire voir n'est pas voir : les corrections des erreurs ou des bévues, sur le plan phénoménologique, doivent être vérifiées, justifiées et confirmées sur un plan pragmatique et discursif. Elles doivent en définitive accéder à un sens public, qui n'est pas singulier, secret ou idiosyncratique.

S'il faut qu'il y ait de la stabilité aspectuelle et la permanence de l'identité même de l'image réelle perçue – bref, de la haute définition – pour qu'elle achève sa performativité et sa signification, de son côté, l'acte véritable de reconnaissance et de compréhension de l'image concernée doit être implicitement assumé par un sujet – virtuellement ou réellement – à la fois isolé et non solitaire. On ne peut pas parler de confiance, ou perte de confiance dans une image, sans un autre sujet qui la regarde. Pris à témoin – oculaire – de mon regard, autrui confirme ou conteste

1 M. de Certeau, *Une pratique sociale de la différence : croire* (1979), in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIIe au XVe siècle*, Publications de l'École Française de Rome, 1981, p. 363-383, ainsi que « L'institution du croire », *Recherches de Science Religieuse*, vol. 71, n. 1, 1983, p. 61-80.





mon engagement perceptuel, émotionnel et intellectuel du tenir-pour-vrai l'image en question. En d'autres termes, tout acte scopique est social.

Comme toute promesse, toute confiance présuppose et fait appel à autrui, réalisant ainsi un partage sensible et une vérification intersubjective. Elle met en place un « consentir », c'est-à-dire un « con-sentir » – un sens commun, dirait-on avec Kant – qui englobe le simple fait d'adhérer avec les sens et dépasse celui de sympathiser et de ressentir quelque chose avec quelqu'un d'autre, ce qui, enfin, permet d'accéder à de la reconnaissance et à du sens partagé, ou bien de nier ce sens.

Mais de quelles « images » parle-t-on ? Il semble que lorsqu'on traite de haute et de basse définition des médias, tout comme des « images » qu'elles rendent possibles, on se trouve en présence de *pictures* et non d'*images*, c'est-à-dire de données matérielles pêle-mêle et durablement discernables par rapport à un support ou à un milieu d'apparition, qu'elles soient tantôt naturelles, tantôt fabriquées. À première vue, les images mentales et psychiques semblent donc être exclues, peut-être élues, par les discours sur les médias et la confiance qu'on donne aux images. Cependant, on devrait revenir justement sur cette mise à l'écart pour mettre à jour une ontologie implicite et un imaginaire inavoué de l'image et de ses définitions aspectuelles et discursives, sensibles et esthétiques. On devrait interroger les conséquences de la haute et de la basse définition des images factuelles, leurs effets de croyance ou de doute, de vérité ou de réel, en somme leur capacité à engendrer des images mentales.

2. *Un saint Thomas glamour*

C'est précisément sur une scène d'éclipse de l'intelligibilité des images, entre illusion référentielle et évidence matérielle, qu'apparaît le personnage conceptuel sur lequel je vais m'attarder.

Son patronyme, à la fois apostolique et ophtalmologique, déclare que l'incrédulité hante sa relation aux images et que l'incertitude perturbe sa perception des événements. Il les intercepte et les fixe avec des appareils photographiques, qui s'avèrent insuffisants à confirmer publiquement leur vérité, à la légitimer et l'authentifier. Comme le saint Thomas des Écritures, la volonté de savoir pousse cet « homme-au-regard » à chercher l'épreuve matérielle au-delà des mots et des images, et à montrer, voire toucher la chose même dans le monde réel et dans sa reproduction visuelle. Or son ostentation muette devrait suffire à le persuader, ainsi qu'autrui, de la vérité publique et de l'existence même de l'image. Convoqués dans une relation d'indétermination et de confusion avec l'image observée, les autres personnages sont comme lui de plus en plus déçus et incrédules, piégés dans un réseau très complexe et ambigu de regards, images et représentations, et dans une réciprocité troublante entre le fait de voir et d'être vu².

2 Sur la crise moderne du sujet de regard exemplifiée par *Blow-Up*, F. Casetti, *Eye of the century : Film, experience, modernity* (2005), New York, Columbia University Press, 2008, p. 157-162.





Le regard profane de notre Thomas dans la *swinging London* oscille entre prises de vue glamour, reportages documentaires réalistes de la misère métropolitaine – les photos furent en fait réalisées par Don McCullin, photographe parmi les plus inspirés du groupe londonien des *Young Meteors* –, et déclics voyeurs et flâneurs. Surpris par le réel qui lui arrive malgré lui, à travers la médiation d'une image photographique et sa manipulation, son regard tente de redéfinir cette image qui est de plus en plus mal définie et opaque, voire dégradée comme telle dans tous ses états, ontologiques, sémiotiques, sémantiques, esthétiques : face à elle, au lieu d'y retrouver les éléments utiles à une reconnaissance minimale ou à une contemplation de quelque sorte, tout bascule, tout point de vue s'écroule et on perd définitivement confiance en la possibilité de retrouver l'être même de l'image, son référent réel ou sa forme plastique.

Vous l'aurez compris : notre personnage est le protagoniste (David Hemmings) de *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, long-métrage *cult* de 1966, d'après une adaptation réalisée avec Tonino Guerra du récit de Cortázar, qui s'inspirait à son tour de Sergio Larraín, photographe chilien membre de Magnum depuis 1961, qui apparaît en travesti parmi les clochards du Camberwell Reception Centre, où Thomas a passé la nuit. Frustré par sa profession de photographe de mode, incrédule et indolent, le protagoniste du film qui a reçu la Palme d'Or à Cannes le 1967 – au moment où venait de sortir *Système de la mode* de Roland Barthes – est cyniquement à la recherche de la vraie vie et de l'image vraie – si l'on veut, réelle plus que néoréaliste³ –, prise au vif et furtive, clandestine, peut-être en basse définition mais définitive.

Du long-métrage du cinéaste italien, j'ose laisser de côté la séquence littéralement centrale, très connue et commentée, dans laquelle Thomas – grâce aux agrandissements progressifs et malgré la perte croissante de la définition des images en noir et blanc, réalisées par McCullin – focalise de plus en plus sur les points significatifs des photogrammes pris au hasard au parc, notamment le pistolet sortant des arbustes et le cadavre au sol. [Fig. 1] Loupe à la main, le photographe incrédule s'approche de chaque image comme s'il s'agissait d'une totalité signifiante, capable de produire de la connaissance, et non d'un ensemble de fragments non connectés, d'un assemblage provisoire et chaotique⁴, ou comme une relique du réel capté par hasard par l'appareil optique. Son regard est à la fois obsessionnel et scientifique, sélectionneur et déductif, dramatique et investigateur. Il est en fin de compte le

3 M. Watt, « Antonioni's Photographer : Doubting Thomas or Peeping Tom. *Blow-Up* as Post-Neorealist Parody », *NEMLA Italian Studies*, vol. 6, n. 21, 2011-2012, p. 1-25.

4 Sur ces enjeux, on lira deux articles complémentaires de W.J.T. Mitchell, *Method, Madness, and Montage : assemblages of images and the production of knowledge*, in J. Eder, C. Klonk (dir.), *Image Operations : Visual Media and Political Conflicts*, Manchester, Oxford University Press, 2016, p. 79-86, et *Method, Madness, and Montage. The Pathology of the Gaze*, in E. Alloa, C. Cappelletto (dir.), *Dynamis of the Image. Moving Images in a Global World*, Berlin-Boston-Paris, de Gruyter - Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2020, p. 103-122.





Fig. 1 Michelangelo Antonioni, *Blow up*, détail (Thomas loupe à la main)

regard traumatisé d'un historien⁵ voyeur et paranoïaque, par ailleurs proche de celui du grand public face aux images, hyper-médiatisées et en très basse définition, de l'assassinat de Kennedy à Dallas, le 22 novembre 1963. On songera aussi au portrait de Lee Harvey Oswald réalisé par Sigmar Polke ou à *White Car Crash 19 Times*, série réalisée par Warhol à partir des photos de chronique pour la presse de John Whitehead⁶. Comme la technique de la grisaille à la Renaissance, la procédure du *Raster-Bild* (littéralement « image-grille ») convertit un sujet « chaud » en termes visuels « froids » et décolorés, plus tolérables et accessibles à la culture visuelle de l'époque et au travail de deuil collectif. Par ailleurs, cette stylisation caractérise quelques posters réalisés pour *Blow-Up* : pour la sortie polonaise, Milan Grygar, en 1966 et en 1968, s'inspire sans doute de Warhol, tandis que Waldemair Swierzy, à la fin des années Soixante puis vingt ans plus tard, en 1988, s'inspire de Polke.

Dans la séquence centrale de *Blow-Up*, ce qui est décisif, c'est l'opération réalisée par le photographe, c'est-à-dire la reconstruction rétrospective et conjecturale de ce qui s'est passé, notamment du délit inaperçu, mais enregistré par l'œil mécanique de l'appareil, finalement restitué, à l'état lacunaire mais lisible, par le montage des photogrammes et leur reconstitution narrative et, au bout du compte, leur

5 M. Williams, « A Surface of Forgetting : The Object of History in Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* », *Quarterly Revue of Film & Video*, vol. 17, n. 3, 2000, p. 245-259.

6 D. A. Mellor, « 'Fragments of an Unknowable Whole' : Michelangelo Antonioni's Incorporation of Contemporary Visualities in London, 1966 », *Visual Culture in Britain*, vol. 8, n. 2, 2007, p. 45-61. En 2006, Mellor, avec Philippe Garner, a réalisé l'exposition *Antonioni's Blow-Up* à la Photographers' Gallery de Londres, 21 Juillet-17 September 2006. Voir le catalogue, P. Garner, D. A. Mellor, (dir.), *Antonioni's Blow-Up*, Göttingen, Steidl, 2011, p. 124-139.



évidence documentaire. C'est donc le dispositif de prise de vue des images fixes qui persuade d'abord le photographe sceptique et désabusé à tenir-pour-vraies les images et, ensuite, à vérifier *a posteriori* par une ratification intersubjective – qui n'arrivera pourtant jamais⁷ – sa croyance personnelle et solitaire, voire élitiste et obsessionnelle, en la transparence du médium et dans le réalisme des images en basse définition.

La croyance perdue et tourmentée de Thomas concerne l'ontologie même des images : plus celles-ci sont tramées et inexactes, granuleuses et salies, voire abstraites et informes, plus elles sont ponctuelles et fidèles, vraies et authentiques, voire réalistes et littérales. La petite fable visuelle mise en scène par Antonioni semble donc nous dire : dans l'image photographique analogique, la basse définition, le réalisme indexical et ontologique, la référentialité indiciaire et authenticité documentaire, tout cela va de pair. À ceci près que les investigations du photographe incrédule mènent à une crise de la vision et à une catastrophe de la croyance individuelle et de la reconnaissance intersubjective de la vérité des images : elles disposent le spectateur à une critique du paradigme indiciaire.

La confiance dans les images et les dispositifs optiques est aujourd'hui encore plus discutée et critiquée. Je pense ici à deux installations récentes, inspirées précisément par *Blow-Up*. Dans *Blow-Up Blow-Up*, Joan Fontcuberta [Fig. 2] a photographié à son tour les photogrammes agrandis par Thomas, puis il les a imprimés sur des feuilles de papier grand format installées, comme des rideaux, à côté de la séquence du film projetée sur le mur blanc de la galerie et les a reproduit sur un téléviseur : l'artiste espagnol dénonce ainsi un écart entre la théâtralité de *Blow-Up*, où les agrandissements incitent le spectateur-photographe à faire physiquement retour à la réalité, et les surfaces définitivement plates des divers supports utilisés comme de l'écran lumineux de la TV⁸. Par ailleurs, Fontcuberta s'inscrit dans le sillage de *Understanding Media*, sorti avant *Blow-Up*, où McLuhan décrit l'image de télévision et l'image photographique imprimée sur revues et journaux à large diffusion comme « espace mosaïque bidimensionnel⁹ ».

John Houck a réélaboré autrement une question fondamentale du long-métrage d'Antonioni, c'est-à-dire le fait que c'est l'appareil optique qui *enregistre* ce qui est

7 Point remarqué très tôt par G. Slover, « Isolation and Make-Believe in *Blow-Up* », *The Massachusetts Review*, 9, 1968 (s.p.), cité par G. Porcari, « Doubting Thomas : Photography and Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* », *Cine Action*, n. 90, 2013, p. 32-43. On relira aussi M.A. Carolan McDonald, « Antonioni's Doubting Thomas : Resurrection and Self-Discovery in *Blow-Up* », *Romance Languages Annual*, vol. 12, 2001, p. 203-208.

8 Née en 2003, pendant un séjour à l'Université d'Harvard, l'installation *Blow-Up Blow-Up* (6 duplicata d'images fixes 35 mm sur papier, impression numérique, dimensions variables, 6 duplicata sur épreuves gélatino-argentiques, 206 x 120 cms, projection DVD) l'installation fut présentée par Joan Fontcuberta à la galerie Casa Sin Fin de Barcelone et aux rencontres d'Arles, en 2009. On lira donc J. Fontcuberta, *Blow-Up Blow-Up*, préface et postface de I. De La Nuez, Caceres, Editorial Periferica, 2010, et on consultera le site suivant : <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/exhibitions/blow-up-blow-up/37>.

9 M. McLuhan, *Understanding Media*, [1964], avec une introduction de Lewis H. Laplam, Cambridge (Mass.), MIT, 1994, p. 312 ss.





Fig. 2 Juan Fontcuberta, *Blow-Up Blow-Up* (2009, installation, 6 duplicata d'images fixes 35 mm sur papier, impression numérique, dimensions variables, 6 duplicata sur épreuves gélatino-argentiques, 206 x 120 cm, projection DVD, Galerie Casa Sin Fin, Barcelone)



Fig. 3 John Houck, *Portrait Landscape* (from *Object Classifier series*) (2015, video installation, Johan Berggren Gallery, Malmö, Sweden)

invisible à l'œil nu du photographe et du spectateur. Dans *Portrait Landscape* (from *Object Classifier series*) [Fig. 3], (2015)¹⁰, l'artiste de Los Angeles, qui est expert en programmation informatique, a modifié un logiciel de reconnaissance faciale et a activé une recherche automatique sur des petits blocs de *Blow-Up*. Cette recherche tombe tantôt sur les visages des personnages, tantôt sur des zones en arrière-plan, comme les pans d'herbe ou des feuilles du parc où Thomas flâne et, finalement, disparaît. À la place de l'investigation rapprochée, loupe à la main, menée par le regard hanté du photographe, ce processus machinal d'enquête trouve des pans visuels dont nous ne voudrions jamais : les erreurs de codage numérique instruisent les errances de notre vision et nous disent où regarder avec attention, tandis qu'ils abaissent la qualité du reste de l'image, partiellement voilée et opacifiée.

La mise en abyme des images et des dispositifs réalisée par Fontcuberta et Houck prolonge et problématise l'intermédialité, l'intericonicité, l'intertextualité

10 La vidéo, réalisée pour l'exposition collective dans la galerie newyorkaise Hauser & Wirth *Passing Leap* (25 juin - 31 juillet 2015), est reprise l'année suivante dans une autre exposition, *Public Private Secret. An Exploration of Privacy in Visual Culture*, organisée par Charlotte Cotton pour l'International Center of Photography à Bowery, à New York (23 Juin 2016-Janvier 2017). Cf. *Printed Web #4*, Paul Soulellis and ICP Press, juin 2016, et l'entretien avec l'artiste de Pauline Vernare, en ligne : www.publicprivatesecret.org/articles-essays-interviews/interview-associate-curator-pauline-vermare-with-artist-john-houck.



de *Blow-Up* et mobilise autrement nos lectures du long-métrage. Ainsi, d'un côté, la nouvelle disposition donnée aux images découpées et détaillées par Thomas nous permet de voir, dans la recollection et la dramatisation des détails répétés, mis en scène en seize tableaux, une sorte de généalogie¹¹ du montage et de la suture filmique — telles une *sideways reading* et une animation élémentaire et cohérente des images fixes¹² — et aussi celle de la lecture *slide by slide* pratiquée par les historiens de l'art et les policiers¹³. De l'autre côté, l'attention flottante portée au remue-ménage des taches, qui fondent figure et fond, rappelle le frémissement réel des feuilles sous l'action du vent du cadrage capté par la caméra dans *Le repas de bébé* des Lumières, c'est-à-dire la beauté même du cinéma selon Kracauer, Griffith et d'autres¹⁴. Et ainsi de suite.

3. De l'image analogique aux analogies entre les images

Par ailleurs, le parallèle entre photographie et peinture est la véritable innovation apportée par Antonioni et Guerra au récit de Cortázar¹⁵. La ressemblance aniconique entre l'image réputée probatoire par le photographe et l'image abstraite du peintre est, au-delà d'une fonction méta-réflexive et intra-diégétique, l'enjeu fondamental de l'économie figurale de *Blow-Up* confiée au spectateur, sollicité à compléter et intégrer les images en basse définition avec d'autres images. La basse définition de l'image est en fait doublement dialectique : d'un côté, elle affirme l'échec d'une reconstruction – investigatrice et déductive, historique et linéaire, et

-
- 11 Je laisse donc de côté ici l'archéologie des dispositifs de visualisation, examinée par V. I. Stoichita, « Blow-Up : alla ricerca del punto perduto », trad. fr. de J. Ponzio, in M. Leone, I. Pezzini (dir.), *Semiotica delle soggettività. Per Omar Calabrese*, Rome, Aracne 2013, p. 403-444. Voir aussi le sixième et dernier chapitre de V. I. Stoichita, *Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris, Hazan, 2015.
- 12 Sur cette séquence capitale, ici je ne peux qu'évoquer M.-C. Ropars-Wuilleumier, *Blow-Up, ovvero il negativo del racconto*, in G. Tinazzi (dir.), *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, vol. II, Parma, Pratiche, 1985, p. 38-41 ; G. Oppermann, *Die Mittelszene des Films Blow-Up*, in J. Berg, H.-O. Hügel (dir.), *Michelangelo Antonioni*, Hildesheim, Institut für Medienwissenschaft-Institut für Theater, 1995, p. 29-34 ; C. Gardner, « Antonioni's *Blow-Up* and the Chiasmus of Memory », *Journal of Neuro-Aesthetic Theory*, vol. 2, 2000, consultable ici : www.artbrain.org/author/colin-gardner/, et F. Casetti, *Eye of the century*, *op. cit.*
- 13 Voir R. Nelson, « The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction », *Critical Inquiry*, vol. 26, n. 3, 2000, p. 414-434.
- 14 Sur le motif, je me limite à R. Bonamy, *Le fonds cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2013 ; J.-F. Robic, *Bruissements dans le jardin d'Éros et de Thanatos. Le motif du vent dans l'arbre : fortune d'un thème iconographique à travers la peinture et le cinéma*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2007, ainsi qu'à mon article intitulé *Du visage au paysage (pour personne), ou de l'indifférence esthétique*, in J. Pigeaud (dir.), *L'Arbre, ou la raison des arbres*, Rennes, PUR 2013, p. 114-130, et, pour une mise en parallèle entre les feuilles agitées de *La nausée* de Sartre – l'existence même –, la crise perceptuelle et ontologique de la *Gestalt*, et *Blow-Up*, à F. Jameson, *Signatures of the Visible*, New York, Routledge 1992, p. 269-271.
- 15 W. Sterba, *Reel Photos : Balancing Art and Truth in Contemporary Cinema*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015, p. 11 ss.





paranoïaque, car totalisante et exhaustive – de l’image postulée comme en principe transparente et en haute définition ; de l’autre, elle revendique un désir mythique d’une transparence ontologique de l’image comme enregistrement intégral et restitution matérielle du réel. Mais la basse définition active aussi un *autre regard* sur l’histoire même de l’image, plus imaginatif et inventif, à la fois critique et créateur, adressé tantôt à la culture visuelle de son temps et à ses iconographies et médias, tantôt aux imaginaires d’une *histoire autre* de l’origine et du futur des images.

On se souviendra que les deux tableaux montrés à Thomas par son ami peintre sont introduits par des comparaisons : la première [Fig. 4], explicite et positive, semble énoncer la méthode des péripéties visuelles du photographe – « C’est comme trouver un indice dans une histoire de détective » – ; la deuxième [Fig. 5], différée et négative, semble dénoncer l’affliction et l’ignorance où peut tomber la volonté de tout voir et de savoir – « Ne me demandez pas sur celui-ci. Je ne sais pas encore... » – Ensuite [Fig. 6], l’agrandissement tiré en grand format par Thomas sera considéré par Patricia (Sarah Miles) « comme » étant cette peinture abstraite de l’ami : « It looks like one of Bill’s paintings » dira-t-elle. L’air de famille généré par la basse définition des images photographiques était donc déjà montré du doigt par le peintre et toutes les analogies qu’on peut mobiliser entre les images de *Blow-Up* sont de véritables « indices historiques » au sens que Walter Benjamin donne à l’expression¹⁶. Elles sont tantôt des signes qui renvoient à d’autres éléments de la culturelle visuelle actuelle et ancienne, tantôt des marques du réel au moment de la production même de l’image.

Pour moi, l’*historisches Index* dont parle Benjamin est le lieu figural de l’articulation entre *indice* et *index*, et entre haute et basse définition mise en scène dans *Blow-Up*, à condition de ne pas simplifier cette articulation très complexe et risquée. Car voir, ou croire voir, une image comme signe à propos et à place de quelque chose (c’est-à-dire comme *indice*), ou bien la voir comme une marque matérielle et une trace muette, empreinte du réel même (c’est-à-dire comme *index*), implique, en réalité, des pratiques perceptives et culturelles, voire inconscientes, très différentes.

Je reprends surtout à Benjamin ici la synchronicité constitutive de l’image lorsqu’elle devient lisible. Il n’est pas vraiment question d’une codétermination

16 W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp-Verlag, Francfort, 1982, (*Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. fr. de Jean Lacoste, Paris, Cerf, 2000, p. 479-480) : « La marque historique des images n’indique pas seulement qu’elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu’elles ne parviennent à la lisibilité qu’à une époque déterminée. Et le fait de parvenir “à la lisibilité” représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d’une connaissabilité déterminée. [...] Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l’Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d’autres termes : l’image est la dialectique à l’arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l’Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n’est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. [...] L’image qui est lue – je veux dire l’image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. »





Fig. 4 Michelangelo Antonioni, *Blow up*, détail (Bill montrant sa première toile)
 Ian Stephenson, *Still Life Abstraction D1* (1957, huile sur toile, 50,8 x 60,9 cms, coll. privée)



Fig. 5 Michelangelo Antonioni, *Blow up*, détail (Thomas assis regardant la deuxième toile de Bill)
 Ian Stephenson, *Diorame SS.3.1967/Eclipse* (1967, huile sur toile, 167,8 x 335,8 cms, coll. privée)

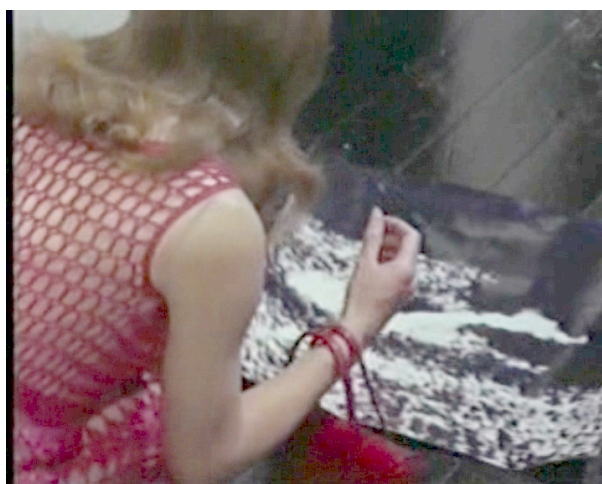


Fig. 6 Michelangelo Antonioni, *Blow up*, détail (Patricia assise regardant la photo de Thomas)



historique d'une image avec d'autres qui lui sont contemporaines à l'intérieur d'une culture visuelle partagée ou qui lui sont préexistantes voire co-présentes, repérables dans une époque déterminée ; au contraire, et au-delà de l'historicisme caractéristique de l'iconographie traditionnelle, il est question de l'historicité du présent où une image fait constellation avec d'autres images qui ne sont pas forcément affichées et apprises. Elle parvient en tant que telle, c'est-à-dire composite et complexe, à être lisible dans un moment singulier et décisif. La lisibilité d'une image n'est pas tellement affaire de comparaison entre éléments formels ou stylistiques déjà donnés, mais plutôt de comparution de matières et d'aspects, voire de surfaces, en formation : pour ainsi dire et pour y souligner ce que nous intéresse le plus ici, elle se mesure par des définitions à venir et à définir.

En train de se faire, ou défaire, la définition de l'image est un processus de condensation et précipitation d'hétérogénéités temporelles – apportées par du passé, pointées par le présent, emportant du futur –, et elle est très proche du processus de révélation au sens photographique. Par ailleurs, lorsqu'il parle de « marque historique » pour désigner le moment risqué et critique de lisibilité de l'image en tant que coappartenance soudaine de différences matérielles et des temporalités divergentes, Benjamin utilise subrepticement une analogie avec le photographique. L'*historisches Index* de l'image n'est pas de l'ordre ni d'une essence atemporelle et immuable, ni d'une substance historique réelle et effective, mais elle arrive justement à être lisible selon une durée et une hésitation, une remise à jour, bref une *formation* dans tous les sens. Et il n'y a aucune manière de pouvoir faire confiance à l'avance à l'accomplissement de ce processus. Autrement dit, toute venue à la lisibilité d'une image *prend du temps*, réclame et requiert de la patience et de la passivité. Si l'histoire de la production matérielle du photographique illustre qu'il n'y a de révélation d'image que là où, d'un côté, le support est *sensible à tout*, et, de l'autre côté, le bain de développement demeure *indifférent* autant à la substance matérielle qu'à la signification de ce qu'il révèle, on saisit que cette double condition préalable concerne la définition même d'une image et le seuil entre perceptibilité et lisibilité.

L'analogie benjaminienne avec le photographique implique en fait une distinction capitale, que j'ai déjà annoncé : il faut séparer avec netteté la nature indicielle, impure et continue de l'image – comme signe-index – et sa fonction indiciaire – comme véritable signe-indice –, qui est strictement liée à une bonne définition minimale et donc à une segmentation ou une délimitation, et à un décodage partiellement ou totalement confié à l'attention portée sur les aspects et à l'interprétation des détails ou de l'ensemble. Une telle lecture ouvrirait d'abord à une élucidation individuelle, ensuite à une vérification intersubjective, susceptible d'établir un sens de l'image et sa portée une fois pour toutes ; ça serait le *Happy End* de la petite fable de Thomas. Mais si, dans *Blow-Up*, il ne s'agit pas de l'ouverture heureuse d'une telle lisibilité, dans laquelle tout serait objet d'une interprétation finalement exhaustive des indices, il ne faut pas non plus rester prisonnier d'une opposition simple, voire vulgaire, entre une détermination sémantique ou formelle stricte d'une part, et



l'indétermination ou l'instabilité – aspectuelle, matérielle, esthétique, ontologique – de l'image ouverte, d'autre part.

Antithétique à cette opposition simpliste, la dialectique entre nature indicielle et fonction indiciaire de l'image est, dans *Blow-Up*, réinscrite et remise au travail dans les modifications de la définition même de l'image et des propriétés essentielles, qui parvient à une lisibilité toujours déplacée et différée, jamais définitive et transparente, jamais pleinement démonstrative, ou discursive. Les relations entre les images prises et agrandies par le photographe et les tableaux du peintre sont à lire comme les effets de cette dialectique à la fois régressive et prophétique entre signe-index et signe-indice, qui nous permet de mieux pénétrer la crise du regard du spectateur et la perte de la définition de l'image – photographique, picturale et filmique – à travers le kaléidoscope d'analogies avec d'autres images – passées, contemporaines, futures – qu'elle mobilise.

4. Contemporanéités

Revenons aux images montrées par le jeune peintre Bill à Thomas, le photographe qui ne croit plus aux images *glossy* et, plus généralement, aux prises enregistrées par l'œil mécanique de son appareil – un Nikon F, le premier 35 mm commercialisé. À première vue, les peintures appartiennent à la même époque que celle à laquelle l'histoire du film se déroule : le Londres turbulent et pétillant de 1966. On pourrait, à la suite de Benjamin et avec les instruments crédibles et fiables d'une iconographie élargie et attentive, retrouver les pistes de cette interdépendance historique entre ces images du monde de l'art et de la vie de la culture de masse, de la publicité, de la mode, de la presse, et ainsi de suite. Je me limite à rapporter quelques petits résultats de cet exercice herméneutique préalable, nécessaire mais insuffisant.

Le personnage de Thomas est surtout synchronisé avec l'actualité *fashion* de la culture visuelle de Londres. Il était inspiré notamment de David Bailey, photographe de mode parmi les plus inventifs et féconds – on se souviendra du fameux *Box of pin-ups* de 1965 –, qui, avec John Cowan, Brian Duffy and Terence Donovan, c'est-à-dire le trio des soi-disant *East Enders*, était d'origine prolétarienne et *working class*, comme par ailleurs l'était déjà Roger Mayne, qui avait réalisé la couverture du livre *cult* de Colin MacInnes justement sur un jeune photographe, *Absolute Beginners* (1959). Les photos prises par Thomas dans son atelier au 39 de Princes Place, à Notting Hill – qui était en réalité le loft de John Cowan, photographe pour « Vogue Britain » dès 1961, « Queen » et « Town », dont on reconnaît une image de campagne publicitaire datant de l'été 1963, avec Jill Kennington –, sont toutes accordées au *mainstream* des formes historiques données de la vie contemporaine. Le top model que l'on reconnaît dans une image de campagne publicitaire de l'été 1963 réalisée par John Cowan, participe aussi, aux côtés de sa très célèbre collègue Peggy Moffit, à la séance de photo, très théâtrale, de



Thomas, dont la mise en scène fut inspirée par les prises de vue de Richard Avedon et David Montgomery (d'ailleurs son véritable assistant accompagne Thomas). Si, pour les lieux, les décors et les costumes de cette prise très connue de *Blow-Up*, le choix fut délégué au directeur artistique Assheton Gorton et à la costumière Jocelyn Rickards, l'autre source du dispositif des écrans, qui multiplie et opacifie la vision comme dans une sorte de rétention rétinienne spectrale, était italienne : Antonioni songe notamment aux œuvres des artistes de la Piazza del Popolo qui s'inspirent de la *Vénus* de Botticelli, notamment Mario Ceroli (1965, *Goldfinger*) et Giosetta Fioroni (1965, *La Nascita di una Venere Op. [Botticelli]*).

Or, cet usage des surfaces plates, parfois semi-transparentes, parfois impénétrables, toujours superposées, presque assemblées dans un montage qui arrête et retarde la visée en perspective du regard et comprime la perception de la profondeur de champ jusqu'au rapproché voire au tactile – comme face à une image en basse définition –, est constant dans *Blow-Up*. On définira ce dispositif visuel obsessionnel, à la fois formel et réflexif, à la fois *pop* et « cubiste », ou para-cubiste (voir Fig. 4) ; cet adjectif vient naturellement en tête face au premier tableau montré par Bill à Thomas, accompagnant sa description assez minimale avec un geste déictique. Voici ce qu'il dit au photographe :

That must be five or six years old. They don't mean anything when I do them. Just a mess. Afterwards, I find something to hang on to – like that. Quite like that leg. Then it sorts itself out and adds up. It's like finding a clue in a detective story.

L'*ekphrasis* du peintre est fort éloquent. Elle met sous les yeux de Thomas, l'homme qui ne croit plus aux images, ce qu'il lui arrivera, comment y faire face et comment lui donner du sens ; en définitive, elle nous confie d'avance le sens même du titre du long-métrage, son rangement générique – c'est, au fond, un film policier. Cette description touche une crise du figuratif et dénonce un basculement de la représentation et de la confiance qu'on lui donne. Et pourtant, malgré tout, en introduisant une analogie à propos de l'aspect et une conjecture à propos de son interprétation, les mots du peintre accordent encore leur confiance en la capacité de voir dans l'image, d'y reconnaître et d'identifier le sujet – et le sujet par excellence, comme dans la fable balzacienne de Frenhofer, est la femme et la beauté érotique en mouvement. La confusion de la définition de l'image et l'hésitation perceptive conséquente semblent être finalement compensées et réparées, supplées par la pensée du spectateur – « piece out our imperfections with your thoughts », semblent dire les traits et les couleurs du tableau de Bill s'adressant à Thomas et au public, comme le chœur dans le Prologue d'*Henri V* de Shakespeare¹⁷.

Par ailleurs, le passé indéfini, le retardement et l'après-coup, toutes les figures du temps évoquées par le discours assez sec du peintre, sont interchangeables avec les procédures de révélation de l'image, qui sont très familières au photographe et qui,

17 W. Shakespeare, *The Life of Henry the Fifth*, in *The New Oxford Shakespeare*, G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, G. Egan (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 1534.





de surcroît, sont bien valables pour les processus de remémoration psychique et la figurabilité de l'inconscient¹⁸. Le léger anachronisme admis par Bill va donc bien au-delà du sujet et du style de sa peinture : comment le lire ?

Fions-nous de nouveau à la méthode proposée par Benjamin et cherchons les éléments historiques contemporains des images. Le premier tableau était en réalité de Ian Stephenson, peintre assez proche de Richard Hamilton, protagoniste majeur du Brit Pop, et lauréat du Premio Marzotto Mostra di Pittura Contemporanea du 1964 ; intitulé *Still Life Abstraction DI*, il fut réalisé en 1957. L'histoire de la deuxième toile, sur laquelle on reviendra bientôt, est bien plus compliquée : commandée à Stephenson par Antonioni, elle était à peine commencée, selon l'artiste, au moment du tournage, et fut seulement achevée l'année suivante, avec pour titre définitif *Eclipse*, remplaçant le titre provisoire *Diorame*.

Mais je répète : comment lire l'aspect intempestif de la première image de peinture de Bill ? Comment faire, lorsque, comme pour les images de mode et les documents photojournalistes réalisés par Thomas, la lisibilité des tableaux du peintre devrait être en principe déjà donnée, déterminée par l'appartenance commune à une même culture visuelle et à un même ordre d'historicité ? Pourquoi Antonioni, ouvertement synchronisé sur la contemporanéité, a voulu un tableau d'un style démodé et déjà dépassé ?

J'ai déjà souligné l'érotique du profil kaléidoscopique indiqué par Bill ; Stephenson a dit que son modèle était *Artémis à la biche*, dite *La Diane de Versailles*, copie romaine en marbre du premier siècle d'un bronze grec du IV^e siècle, aujourd'hui perdu. Dans la ligne saillante d'une jambe de femme peinte à la manière cubiste, brisée et discontinue, on saisit l'écho figural de la perception rétinienne d'un corps en mouvement et de sa grâce désormais brouillée et oubliée qui, malgré cela, n'a cessé de hanter les images statiques des arts plastiques et de la photographie et qui, au bout du compte, a conduit à la crise du cubisme analytique, voire à la mort de la peinture. Et à la naissance du cinéma. C'est précisément cette articulation ouverte et sans conclusion entre l'origine d'un médium – le cinéma et l'image en mouvement – et la fin, voire *les fins*, au pluriel, d'autres moyens et modes d'existence de l'image – la peinture et la sculpture, la photographie et l'image fixe –, qui excèdent toute position herméneutique unilatérale, faisant de la contemporanéité historique entre plusieurs images et médias finement réalisée dans *Blow-Up* le critère unique et satisfaisant de lecture de leurs définitions et significations.

Voici le cadre historique : à l'été 1966, à Londres, c'est-à-dire la ville où William Hogarth avait retrouvé partout, dans la mode et les formes de vie ordinaires, la « ligne de beauté », Antonioni visite la Tate Gallery pour la grande rétrospective *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*. Parmi les œuvres choisies par Richard Hamilton — qui était ami de Duchamp depuis la moitié des années 1950 et qui produisit pour l'exposition une copie conforme de *La Mariée mise à Nu par ses Célibataires, même* — Antonioni a sans doute revu le *Nu descendant un*

18 B. Tast, H. J. Tast, *Light room – dark room. Antonionis Blow-Up und der Traumjob Fotograf*, Schellerten, Kulleraugen 2014.





escalier (1911-1916), en particulier la troisième version. Revenons à la première image montrée par Bill : à mes yeux, entre ce modeste tableau et le chef-d'œuvre de Duchamp, il y a bien plus qu'une vague analogie aspectuelle, faiblement légitimée par la donnée purement chronologique que je viens d'évoquer. Il y a une relation dialectique et critique entre la représentation statique du mouvement, en peinture et dans la photographie, et celle dynamique, par le cinéma.

L'image décomposée du tableau para-cubiste de Bill, dont la définition et la lisibilité restent acceptables, est donc dialectique : elle combine l'en deçà du cinéma – cette sorte d'avant-garde inconsciente¹⁹ –, c'est-à-dire les images des appareils photo-cinématiques des origines comme le dispositif chronophotographique, et l'au-delà de la peinture, c'est-à-dire la crise de la décomposition du mouvant par le cubisme analytique déclarée par Duchamp. Ce dernier, quant à lui, dépasse le simple réemploi d'images d'Etienne-Jules Marey ou de Muybridge (*Homme descendant une rampe*, 1886, et *Animal Locomotion*, 1887) en tant que sources iconographiques, car, comme il a été montré²⁰, il avait simulé en peinture l'exposition à haute sensibilité de l'appareil chronophotographique et il avait utilisé du papier photographique à la place de la toile comme support pour des techniques mixtes (gouache, encre, graphite et pastel).

La naissance et la mort de l'image du mouvement se rencontrent donc dans le premier tableau de Bill, qui est moins contemporain des autres images et de la même culture visuelle, qu'anachronique et catastrophique : il affirme un refoulement de l'au-delà (ou l'en deçà) du cinéma, toujours possible par une régression des images en mouvement vers la fragmentation mécanique des images fixes, notamment grâce à l'arrêt sur image, le ralenti, le *set-printing* et d'autres solutions techniques.

J'ose citer un dernier élément historique : c'est ma remarque finale sur la dialectique profonde des images, enfouie dans leur pure et simple synchronicité chronologique et remise au travail, à partir d'une commune définition visuelle, imparfaite et moyenne, par la ressemblance entre leurs aspects et surfaces.

La même année que *Blow-Up* et que la rétrospective organisée par Richard Hamilton, et un an après avoir visité une autre exposition estivale au Musée Haus Lange de Krefeld – en fait réplique de l'*Hommage à Marcel Duchamp* organisé par Arturo Schwarz à Milan en 1964, très probablement connue par Antonioni –, Gerhard Richter réalise un *pastiche* critique de la mise à mort de la peinture par le photogra-

19 On pourrait peut-être évoquer la lecture de McLuhan via Gombrich, elle aussi focalisée sur la difficile intelligibilité des images cubistes : M. McLuhan, *Understanding Media, op. cit.*, p. 12 ss. Pour une critique de l'application du modèle avant-gardiste aux médias chez McLuhan, B. Groys, *Under Suspicion. A Phenomenology of Media*, New York, Columbia University Press 2001, p. 73 ss.

20 P. Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, Editions Pierre Terrail, 1966, p. 49 ss. ; D. Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Cologne, DuMont, 1992, p. 27-41 ; C. Tomkins, *Duchamp. A Biography*, New York, Henry Holt and Company, 1996, p. 77 ss.





pique que Duchamp avait déclarée. *Ema – Akt auf einer Treppe*²¹, exposée déjà à l'automne 1966²², est « anti-duchampienne », car Richter imite en peinture, et avec une très haute définition picturale, la basse définition, le flou et le *photografic blurring* d'une image de sa femme descendant frontalement un escalier, presque comme un fantôme. Richter dit, ici en harmonie avec Warhol, qu'il peint comme un appareil photo. Il est amusant de noter que le directeur de la Nationalgalerie de Berlin de l'époque refusera l'œuvre, jugée trop « photographique » et de basse définition, et que par la suite Richter renversera encore une fois la re-médiation de cette image hyper-picturale. En 1992, il réalisera douze tirages d'art de photographies cibachromes qui auront presque les mêmes dimensions que le tableau, dont le premier exemplaire est détruit.

5. Matières terrestres

Nous abordons donc la deuxième toile montrée à Thomas en étant pleinement conscients et sensibilisés à la complexité temporelle qui affecte les relations que le premier tableau de Bill entretient avec les images de son temps, ou immédiatement précédentes et à venir. Dans le premier tableau, même si la description était enrichie d'une indication déictique, on pouvait encore croire reconnaître le profil décomposé et stylisé du corps de la femme en mouvement : c'est pour cela qu'on a pu lire ici l'indice autoréflexif du médium filmique et pictural, son en deçà – les chronophotographies, le cubisme – et son au-delà – la mécanisation du mouvement, la mixité du support et des techniques de Duchamp et les re-médiations suivantes. Or la deuxième image les radicalise : il s'agit d'un au-delà de toute figuration, reconnaissance, ressemblance et signification. Cet avenir est en fait un retour à la réalité concrète du médium et une régression à la matérialité du support et des signes. Cela est largement expérimenté par les arts visuels d'avant-garde après le Modernisme.

Le deuxième tableau fut réalisé lui aussi par Ian Stephenson, cette fois explicitement pour *Blow-Up*. En réalité, il était encore inachevé au moment du tournage et ne fut terminé que l'année suivante ; l'histoire de sa production matérielle, ainsi

21 *Ema – Akt auf einer Treppe*, huile sur toile, 200x130 cm, Cologne, Musée Ludwig ; Voir H. Butin, S. Gronert (dir.), *Gerhard Richters Editionen 1965-2004*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 134, et D. Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Cologne, DuMont 2002, p. 144-147. Sur *Ema*, B.D.H. Buchloh. *Ema [1966], oder ein Akt in der Neoavantgarde*, in *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Bonn), Moderna Museet (Stockholm), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Ostfildern-Ruit, Cantz, 1993, vol. I, p. 19-27.

22 Les *photo-paintings* de Gerhard Richter dialoguent avec les *Raster-bilder* de Sigmar Polke dans l'exposition *polke/richter*, du 1 au 26 mars du 1996 à Galerie h de Hanover, repris dans D. Elger (dir.) *polke/richter. richter/polke. Katalog, Entwürfe, Fotografie, Dokumente*, Cologne, Walther König 2014. Les techniques des deux jeunes artistes, co-fondateurs avec Konrad Lueg et Manfred Kuttner du mouvement *Kapitalistischen Realismus*, thématisent précisément la basse définition des images de la presse à large diffusion ou d'amateur. Antonio Somaini a récemment attiré l'attention sur « Kultur des Rasters », l'article-manifeste publié par Polke le mai 1966. Voir A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, Turin, Einaudi, 2016, p. 207-211.





que de son étiquetage, est assez significative. Endommagé et réparé, d'abord sous le titre *Diorame SS.3.1967*, il restera invisible jusqu'à l'exposition pour l'anniversaire de *Blow-Up*, organisée par Philippe Garner et David Alan Mellor²³ en 2006, avec un titre qui est sans doute un hommage à Antonioni, *Eclipse*, et qui dit bien la disparition de tout sujet repérable et toute définition de l'image, la dissolution des différences entre spectateur, image et champ visuel, l'émancipation du genre du paysage et d'une référence à un régime scopique déterminé.

Dans ce second tableau, de nombreux éléments sont en jeu. D'abord, un renoncement à la verticalité de l'image et du support et donc, exemplairement dans la scène de *Blow-Up*, une obligation d'une nouvelle prise de position du corps du spectateur, qui s'approche, se penche, finalement s'accroupit pour tenter d'acquérir les compétences perceptives et cognitives nécessaires pour reconnaître quelque chose [Fig. 7]. Dans ce changement de posture, grâce à la prise de vue semi-subjective qui caractérise *Blow-Up*²⁴, la vision du spectateur se spatialise et s'égaré dans la surface maculée et décolorée, sans profondeur ni profils, comme les images bistables et les camouflages analysés par la psychologie et l'esthétique. Comme le regard du photographe et du peintre, notre regard indécis oscille entre une vision rapprochée, microscopique et une perspective lointaine, presque aérienne²⁵, sur les minuscules taches égouttées de la peinture superficielle d'*Eclipse*. Ces dernières évoquent également les taches et les traces microscopiques fissurant le support même de la pellicule de *Zen for Film* de Nan June Paik, « film matérialiste » très probablement connu par Antonioni et Stephenson²⁶, ou les travaux de Vija Celmins [Fig. 8] qui, dès la fin des années Soixante, avec des techniques très disparates et une minutie pointilliste et texturale maniaque et exaspérée, semble reproduire la variété matérielle lunaire ou désertique, tantôt du cosmos, tantôt du chaos, avec des images à la fois attractives et déplaisantes, qui rendent impossible de distinguer photoréalisme en basse définition et abstraction, vision microscopique et télescopique²⁷.

23 P. Garner, D. A. Mellor (dir.), *Antonioni's Blow-Up*, catalogue d'exposition, Photographers' Gallery, Londres, 21 juillet – 17 septembre 2006, Göttingen, Steidl 2011.

24 Cela a été mis en évidence par Francesco Casetti, *Eye of the century*, *op. cit.*

25 N. Steimatsky, *From the Air : A Genealogy of Antonioni's Modernism*, in R. Allen, M. Turvey (dir.), *Camera Obscura, Camera Lucida : Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, p. 190-192 ; A. Bonfand, *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, PUF, 2007, p. 129-132.

26 Je me limite à rappeler la toute première projection de l'« anti-film » de Paik à Fluxhall de New York, dans le cadre d'une série de six semaines de concerts Fluxus organisée au printemps 1964 ; je reprends la définition à H. Asselberghs, Y. Van Pee, « Beyond the Appearance of Imagelessness : Preliminary Notes on Zen for Film's Enchanted Materialism », *Afterall : A Journal of Art, Context, and Enquiry*, vol. 22, 2009, p. 5-15, ici p. 8.

27 Sur Vija Celmins, on lira C. Donnell-Kotrozo, « Material Illusion », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, n. 3, 1984, p. 277-282 ; R. Shiff, *Realism of low Resolution : Digitisation and Modern Painting*, in T. Smith (dir.), *Impossible Presence : Surface and Screen in the Photogenic Era*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, p. 124-156 ; F. Hughes, *The Architecture of Error : Matter, Measure, and the Misadventures of Precision*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2014, p. 220 ss.





Fig. 7 Michelangelo Antonioni, *Blow up*, détail (Thomas assis regardant la deuxième toile de Bill, semi-subjective)



Fig. 8 Vija Celmins, *Night Sky 1 Reversed* (1974, Photo-gravure, aquatinte et pointe sèche sur papier, 39,2x48,5 cms, Tate Modern, London) ©Vija Celmins, Courtesy Matthew Marks Gallery



On songerait aussi à la dérive hallucinatoire que crée l'effet mosaïque de la peinture ; ce que signalait déjà avec inquiétude Clement Greenberg²⁸ et que retrouvera McLuhan dans les images télévisées et des *magazines*, analogues aux tableaux de l'impressionnisme et du pointillisme²⁹. La décoloration est évidemment capitale : elle affaiblit la capacité du spectateur de voir des figures dans l'image et, telle une grisaille, refroidit sa disponibilité empathique, virtuellement cinématique, face à la puissance expressive des figures représentées. Surtout, la décoloration et la basse définition de l'image picturale affaiblissent la capacité prévue et nécessaire de *voir dans* les images un référent réel reconnaissable, c'est-à-dire à accomplir une visée conceptuelle d'un objet malgré une inadéquation représentative, et activent un *voir comme*³⁰ abstrait et aniconique, une vision analogique sans ressemblance : entre l'image du cadavre au parc agrandie par Thomas et la toile déposée au sol de Bill, il s'agit bien de cette sorte de va-et-vient indéfinissable et interminable entre surfaces.

« That's the body ». Mais, à l'énoncé ostentatoire (et théologique) de Thomas, qui s'adresse au témoin pour lui montrer la preuve matérielle absolue et indiscutable de ce qui s'est passé, finalement du réel comme tel impressionné sur la pellicule et en principe accessible après-coup grâce à la haute définition de l'image, répond une comparaison, énoncée par Patricia (Sarah Miles), à la fois hyperbolique et vague : « It looks like one of Bill's paintings ». Cette analogie met en abyme une double impossibilité face aux images en question : il faut tantôt les lire selon le régime relatif et indiciaire, c'est-à-dire en tant que signe incertain qui renvoie à sa cause matérielle et active des hypothèses vérifiables, tantôt les accepter selon le régime réaliste et indicelle, c'est-à-dire en tant qu'évidence littérale et extra-discursive immédiate, indifférente et irréfutable. Étant donné leur basse définition commune, l'analogie entre peinture et photographie risque de n'être rien d'autre qu'une tautologie.

Selon cette analogie abstraite, à côté du regard incrédule, douteux et enquêteur du photographe, notre regard extérieur touche presque la texture de la surface plate tantôt du tableau maculé au sol, tantôt de l'agrandissement granuleux et défiguré, finalement de la peau même de la pellicule, photographique et filmique, réceptacle passif susceptible d'enregistrer et garder les traces matérielles déposées, les plus

28 A. Kaprow, « The legacy of Jackson Pollock », *Art News*, vol. 57, n. 6, 1958, p. 24-26, 55-57, et de C. Greenberg, *Byzantine Parallels* [1958], in *Art and Culture : Critical Essays*, New York-Boston, Beacon 1961, p. 168, et *Sculpture in Our Time* [1958], in *The Collected Essays and Criticism*, J. O'Brian (dir.), vol. IV, *Modernism With a Vengeance, 1957-1969*, Chicago, The Chicago University Press, 1993, p. 60 ; on relira C. A. Jones, *Eyesight Alone : Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, The Chicago University Press, 2005, p. 97-99.

29 M. McLuhan, *Understanding Media, op. cit.*, p. 249, 313. Sur le modernisme de *Blow-Up*, F. P. Tomasulo, « *The Sounds of Silence* » : *Modernist Acting in Michelangelo Antonioni « Blow-Up »*, in C. Baron, D. Carson, F. P. Tomasulo (dir.), *More than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 94-124.

30 Sans pouvoir ici les discuter, j'emprunte évidemment les termes majeurs du débat entre Wittgenstein (*Philosophische Untersuchungen*), Gombrich (*Art and Illusion*), Wollheim (*Art and its Objects* et *Painting as an Art*), et d'autres, notamment de Novitz et Davies, sur les messages *dans* et *à travers* les œuvres de fiction.



infimes et aléatoires. Dans la petite démonstration mise en scène par Antonioni et construite entre les deux tableaux de Bill et les agrandissements de Thomas, on retrouve la relation étroite entre sensibilité et indifférence, qui est la véritable condition de possibilité du médium optique photographique et filmique. Et de ses hantises, car c'est bien le réel, le mouvant, plus généralement l'événementiel, qui obsède le cinéma, depuis ses origines jusqu'à son éclipse.

Comme l'a dit très précisément Roland Barthes dans un hommage resté célèbre, le cinéma d'Antonioni n'évolue pas, mais devient lui-même médium hyper-sensible de rhabdomantie, de captation et d'enregistrement des aperçus successifs du Nouveau donnés par l'histoire qui lui est contemporaine : de temps en temps adhérent à une époque déterminée, chaque film réalise l'avenir qui présente au cinéma sa propre histoire après-coup, chaque long-métrage met en image, chaque fois selon des agendas poétiques et formelles délimités, le futur qui soumet à nouveau au cinéma sa généalogie, ses héritages et ses filiations et lui permet finalement de reconfigurer son utopie. Cette utopie est confiée à l'analogie en basse définition entre l'image photographique et le « crappy painting » de Bill, qui est sans valeur artistique et sans sujet reconnaissable, laissée à terre et soumise à une dégradation qui touche tantôt à la spécificité médiale, tantôt à l'efficacité de l'interprétation des images. La peinture de *Eclipse* est ici très proche de la photographie : une fois l'intervention manuelle du peintre réduite au minimum, indifférente à toute figuration, elle capte et fixe les événements et les matériaux les plus négligeables et les plus dispersés.

Ainsi, d'une manière inattendue, on découvre l'index historique de cette peinture « merdique », qui, détruite et très basse, documente en réalité en basse définition les formes de vie les plus cachées et humiliées de son époque. Comme les clichés glamour de *Blow-Up*, la peinture terre à terre de Bill n'est pas isolée, mais toujours synchronisée avec d'autres images, passées, présentes, à venir.

Le photographe et le peintre personnifient une « topophilie » pour les lieux en devenir et une forte sensibilité à la limite de la fétichisation, tantôt aux transformations et aux dégradations du tissu urbain et social produites par la modernisation, tantôt aux persistances de l'antique et de l'archaïque au sein de la ville – selon Assheton Gordon, le choix de Maryon Park fut inspiré à Antonioni par son atmosphère non-moderne et magique. On a consacré aux transformations successives des lieux de tournage de *Blow-Up* plusieurs essais critiques et documentaires, spécialisés et d'amateur, également disponibles en ligne³¹.

31 Je me limite à *The Real Blow Up : Fame, Fashion & Photography*, série BBC du 1993, à *Blow-Up : Film location Doc* de Daniel Ammeter (2012) et à *Blow-Up of Blow-Up* de Valentina Agostinis (2016), dans l'édition Criterion du long-métrage ; je signale aussi le site <https://sites.google.com/a/blowupthenandnow.com/blowup-then-now>. Sur cinéma et *site-seeing*, aliénation sociale et dérive du désir, chez Antonioni, M. Goldstein, « The Negative Symbolic Environment in Antonioni's *Blow-Up* », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 8, n. 1, 1974, p. 27-42 ; F. P. Tomasulo, « Architectonics of Alienation : Antonioni Edifice's Complex », *Wild Angle*, vol. 15, n. 3, 1993, p. 3-20 ; M. Schwarzer, « The Consuming Landscape : Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni », in M. Lamster (dir.), *Architecture and Film*, New York, Princeton Architectural Press, 2000, p. 197-215 ; G. Bruno, *Atlas of Emotion : Journeys in*



En ce qui concerne strictement l'actualité et le présent historique, cette sensibilité du regard du photographe et du peintre s'accomplit paradoxalement dans la production d'images abstraites et sans sujet reconnaissable, qui dialoguent néanmoins en profondeur avec d'autres images de la culture visuelle contemporaine. À propos de la deuxième peinture réalisée par Stéphenson, *Eclipse*, David Mellor³² a évoqué les travaux de Mark Boyle et Joan Hills [Fig. 9], qui, à partir du 1965, fabriquent des documents d'« archéologie contemporaine » de Shepherd's Bush, le quartier populaire de Londres fréquenté par les Beatles et les Who et qui, peu de temps après les tournages de *Blow-Up*, fut rasé. Par ailleurs, Mark Boyle et Joan Hills comptent parmi les inspirateurs du mouvement Fluxus, proches d'Allan Kaprow et du *Destruction in Art Symposium* (DIAS), ainsi que des créateurs parmi les plus singuliers dans le domaine des light shows expérimentaux des années soixante réalisés par *The Sensual Laboratory*, comme *Suddenly Last Supper* (1964, où des images de la *Naissance de Vénus* de Botticelli étaient projetées sur une femme nue), ou comme *Son et Lumière for Earth, Air, Fire and Water* (1966), dont l'influence est perceptible dans la contre-culture psychédélique des Pink Floyd et des Soft Machine.

La *crappy painting* de Bill, qui, comme sa photographie, accueille et collecte les matériaux les plus insignifiants et les plus éparpillés, est en fait très proche des images-moulages des *Random Earth Studies* présentés à la galerie Indica de Londres, en 1966. Comme des photographies en trois dimensions, elles rassemblent les matières et les traces des vies les plus ordinaires et marginales. Grâce à une intervention manuelle minimale, mécanique et reproductrice, radicalement mimétique, Boyle et Hills réalisent des documents et des monuments du temps qui passe et du temps qui dure, tels des assemblages-empreintes et des photographies-sculptures du site, où l'on pourrait voir le célèbre « complexe de la momie » constaté par André Bazin³³. Les deux artistes anglais délimitent et détachent tel quel un morceau du sol puis, comme dans une intervention de conservation intégrale, fixent tous les matériaux présents – morceaux de béton, bois, verre, débris et déchets, cigarettes, etc. – grâce à une résine transparente et produisent des *ready-made* très impurs, chacun avec son identité spécifique, qui alerte les spectateurs sur les rapports entre destruction et restitution, entre l'action ruineuse de l'histoire, la brutalité des pratiques sociales et des stratégies éco-

Art, Architecture, and Film, Londres, Verso, 2002, p. 95-98 ; J.-F. Robic, « À travers les villes : Europe/USA/Antonioni, une hétérotopie en mouvement », *Appareil*, [En ligne], vol. 11, 2013, p. 1-42, notamment, pp 31-49 ; R. Tobe, *Film, Architecture and Spatial Imagination*, New York, Routledge 2017, p. 80-95.

32 D. A. Mellor, « “Fragments of an unknowable Whole” : Michelangelo Antonioni's Incorporation of of contemporary Visualities in London, 1966 », *Journal of Visual Culture in Britain*, vol. 8, n. 2, p. 61.

33 A. Bazin, *Ontologie de l'image photographique* [1945], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, vol. I, p. 9-17, notamment p. 14. Pour une discussion, je me limite ici à P. Geimer, *Das lebende Lichtbild – ‘Mumie der Veränderung’*, in Peter Geimer (dir.), *UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosigkeit*, Berlin, Kadmos, 2014, p. 162-181, ainsi que *Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma*, in S. Krämer, W. Kogge, G. Grube (dir.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Francfort, Suhrkamp, 2007, p. 95-120.



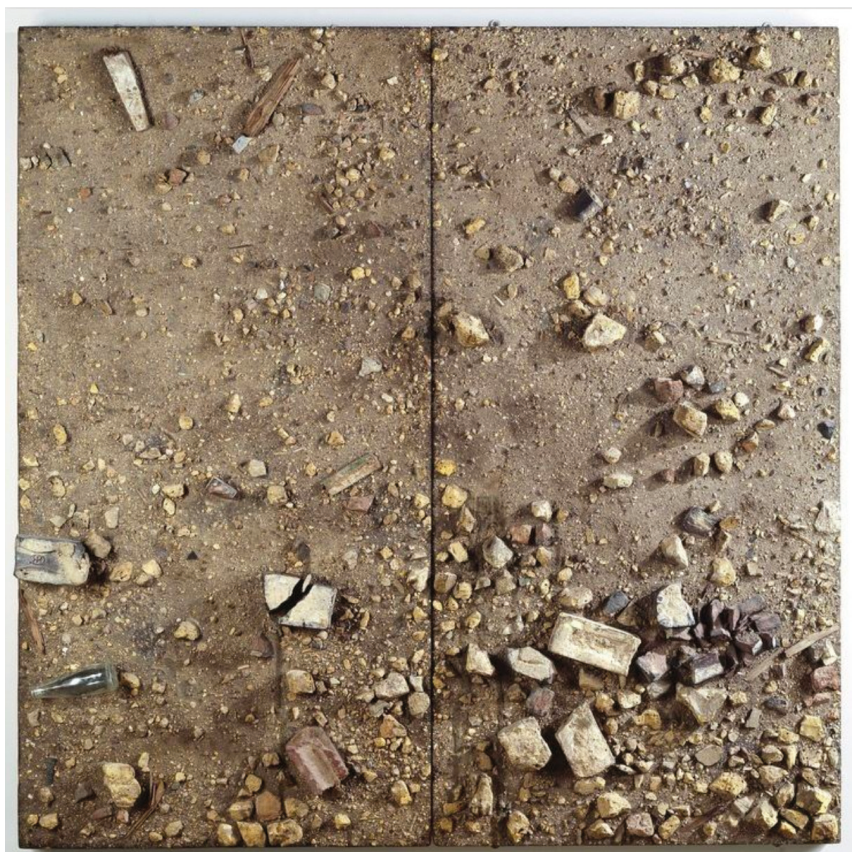


Fig. 9 Boyle Family (Joan Hills, Georgia Boyle, Mark Boyle, Sebastian Boyle),
Shepherds Bush Study (1966, technique mixte, résine et fibre de verre, 183 x 183 x 11.5 cms,
 David Roberts Art Foundation, London)

nomiques, les durées des artefacts, y compris de ce qu'on appelle « œuvre d'art ». Il s'agit, pour paraphraser Jorge Otero-Pailos³⁴, de conduire l'attention des spectateurs de l'appréciation esthétique et de l'interprétation historique des signes-indices vers une éthique, voire une politique, de la basse définition des signes-index, comme celle de la poussière fixée par la patine.

6. *Mélancolies de l'avenir*

Horizontalité, basse matérialité, indifférence, temporalité ; mais aussi indexicalité, objectivité, évidence et réalisme : si l'on suit les éléments majeurs de l'analogie

34 Jorge Otero-Pailos, Richard McCoy, *Interview*, in E. Ebersberg, D. Zyman (dir.), *Jorge Otero-Pailos : the Ethics of Dust*, Cologne, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary 2009, p. 17. Voir L. Gasquet, *Venise comme si vous y étiez : The Ethics of the Dust, de John Ruskin à Jorge Otero-Pailos*, in M. D. Popelard, A. Wall (dir.), *Regarder l'œuvre d'art. La proximité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 149-164.



entre le « crappy painting » de Bill, la photographie de Thomas et les *Random Earth Studies* de Boyle et Hills, on retrouve deux images célèbres de Man Ray. La prise de vue sagittale ou « métrique » sur le contenu d'un cendrier renversé sur le sol de *Transatlantique* (1920) – comme s'il s'agissait d'un site urbain ou archéologique dégradé, ou d'une scène de crime – théâtralise le dispositif déictique de la photographie et, au même temps, thématise l'instabilité entre vue aérienne et vision rapprochée.

L'accumulation d'éléments qui, au lieu de lui fournir les informations nécessaires, confondent le spectateur, caractérise une image qui aurait dû, au moins en principe et selon son genre, appartenir au photojournalisme, et qui, malgré son artificialité, a fait vraiment date : *Fallen North Vietnamese Soldier* (1968). Cette image célèbre est, on le sait, du photographe qui a réalisé les prises des clochards au début de *Blow-Up* et tous les agrandissements du long-métrage, Don McCullin, reprise ensuite par Cindy Sherman (*Civil War series, Untitled #240-2*, 1991) et Anthony Hernandez (*Landscapes for the Homeless #24, Untitled (Cigarette Butts)*, 1990).

Si on suit encore l'analogie photographique entre le « crappy Painting » de Bill et les *random Earth Studies* de Boyle et Hills, on pense également aux *Elemental Paintings* et aux *Elemental Sculptures* des premiers années Cinquante de Robert Rauschenberg. Je songe ici en particulier à *Dirt Painting (For John Cage)* (1953) et à la sculpture vivante des herbes folles de *Growing Painting* (1964) de Robert Rauschenberg³⁵, laquelle contredit avec ironie et violence le manifeste *The American Action Painters* de Harold Rosenberg de 1952. Ce qui agit comme le modeste collaborateur du cycle naturel de l'existence et de l'histoire matérielle de la vie et de la mort, de la croissance et la dégénération, par petites et imperceptibles catastrophes, n'est autre qu'un jardinier qui arrose quotidiennement, même dans la galerie, la Stable Gallery de Eleanor Ward, cette œuvre de la nature. Cette figure de l'artiste-jardinier nous conduit enfin aux texturologies de Jean Dubuffet et au commentaire fort critique de Rudolf Arnheim³⁶, lorsqu'il présente précisément le peintre occupé à cultiver ses pâtes et ses huiles comme un jardinier qui ne « produit plus des images, mais de la matière ».

Réalisées à la fin des années cinquante, intitulées *Célébration du sol* et *La vie sans l'homme*, les œuvres de Dubuffet sont, presque au sens de Bataille, « bassement » matérialistes et provoquent un déplaisant basculement perceptif entre vision de loin et vision rapprochée. Elles sont en basse définition, et c'est justement pour cela qu'elles sont évoquées par Rudolf Arnheim dans le remarquable article de 1963 que je viens d'évoquer et qui est cité par les interprètes les plus reconnus de Antonioni – Lorenzo Cucchi, entre autres. Discutant la thèse majeure de *Theory of Film : The redemption of Physical Reality* publié en 1960 qui soutient une filiation

35 C. Tomkins, *Off the Wall : Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York, Penguin 1980, p. 95 ; B. Rose, *Rauschenberg : An Interview with Robert Rauschenberg*, New York, Elizabeth Avedon, 1987, p. 56-57.

36 R. Arnheim, « Melancholy Unshaped », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 21, n. 3, 1963, p. 297. L'article sera repris dans *Toward a Psychology of Art : Collected Essays*, Berkeley-Londres-Los Angeles, California University Press 1966, p. 181-192, p. 190 pour la citation suivante. Je lui emprunte l'exergue, qui est une citation de Conrad légèrement modifiée.



directe du cinéma à l'égard de la photographie, Arnheim effectue une comparaison entre la peinture informe de Dubuffet et le cinéma d'Antonioni (notamment *L'Avventura*) : l'une et l'autre, dit-il, partageraient une « mélancolie sans forme » et une « perte de visualité³⁷ », un « symptôme clinique », un état régressif et « primitif », épidermique et « enfantin » infligés aux médiums respectifs. Chez Dubuffet et Antonioni, « la tendance réaliste se révèle comme l'abandon de la prise active de sens, qui caractérise la relation de l'homme à la réalité quand il est en pleine possession de ses facultés mentales³⁸ ». Selon Arnheim, peinture et cinéma n'achèveraient plus une nouvelle mise en forme dans une recomposition créatrice des dynamiques perceptuelles normales, mais seraient réduits à n'être rien d'autre qu'un pure et simple support d'enregistrement passif et de documentation directe du réel chaotique, qu'une surface impressionnée par des non-signes, par des traces matérielles : l'image optique du monde physique s'imprimerait elle-même mécaniquement sur « the sensitized surface », sur la surface sensibilisée, sur la peau sensible du support. On pourrait citer ici, à nouveau, *Zen for Film* de Nam June Paik, où il n'y a rien à voir, y compris la poussière à peine visible déposée sur la pellicule, mais où chaque projection est différente, en fonction des conditions indexicales du dispositif et des situations perceptives, existentielles et culturelles de l'expérience³⁹.

Si l'œuvre de Dubuffet était déjà connue et assimilée en Italie, grâce à plusieurs expositions et à deux monographies aux débuts des années 1960, de Renato Barilli et Lorenza Trucchi⁴⁰, il est très intéressant de voir l'usage du terme « informe » chez Arnheim et dans la traduction publiée dans une revue d'études filmiques très importante, engagée dans le débat sur le néoréalisme, fondée par Guido Aristarco, « Cinema nuovo ». Dans la traduction italienne parue récemment, « melancholy unshaped » devient « malinconia senza forma », et ce choix permet et amplifie, peut-être sans le vouloir, une résonance avec l'Art informel⁴¹. Ainsi, le lecteur italien – on imagine Antonioni compulsant les pages d'Arnheim dans une revue par ailleurs assez critique envers lui – se trouve face à une actualisation et à une mise à jour du cinéma des origines et de sa filiation à l'égard de la photographie, à une

37 Ou de « visività », selon le vocabulaire puro-visibiliste et phénoménologique de Giulio Raghianti et Cesare Brandi – qui partagent les références critiques, implicitement greenberghiennes, à Monet et à Dubuffet –, qui influence beaucoup la traduction italienne de l'article, *Malinconia senza forma*, repris dans *Verso una psicologia dell'arte*, trad. it. de R. Pedio, Turin, Einaudi 1969, p. 222-234, ici p. 231.

38 R. Arnheim, « Melancholy Unshaped », *art. cit.*

39 B. Jenkins, *Fluxfilms in Three False Starts*, in Janet Jenkins (dir.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, p. 124-137, et H. B. Hölling, *Paik's Virtual Archive : Time, Change, and Materiality in Media Art*, Oakland, University of California Press, 2017, p. 63-77, 109 ss.

40 Respectivement en 1963 et 1965 ; en 1966 et 1969, Max Loreau aussi travaille sur les matériologies de Dubuffet.

41 Sur Antonioni et l'*Informale*, voir G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parme, Pratiche Editrice 1993, p. 50 ss. Je ne peux que renvoyer à l'exposition sous la direction de Dominique Païni, en collaboration avec Alain Bergala et Maria Luisa Pacelli, *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, Ferrare, Palazzo dei Diamanti, 10 mars – 9 juin 2013 dont le catalogue a été publié par la Fondazione Ferrara Arte.



lecture qui le rend pour ainsi dire contemporain de l'Art Brut et l'Art Informel, et finit par lire la dénonciation de la basse définition de l'un et de l'autre comme une démonstration de leur commune nature indicielle, impure, passive et superficielle.

Cependant, comme Freud et Benjamin nous l'ont enseigné, la « mélancolie » qui paraît dans le titre de l'article d'Arnheim dénonce moins une privation définitive de la mise en forme et en figure du monde *par* et *dans* les images informes et en très basse définition – de la photographie, du cinéma, de la peinture – qu'un travail interminable *avec* et *selon* elles, justement toujours en train de régresser à la limite de l'éblouissement sensoriel et de la présentation du matériau, en train de perdre toute définition minimale nécessaire pour les lire. La mélancolie n'est ni la nostalgie du passé, ni son opposé non-dialectique, euphorie pour le présent : c'est la fin des images qui ne cessent de finir, c'est leur définition qui ne cesse de se définir, tant bien que mal, en se répercutant, en se remémorant et se préfigurant dans d'autres images, passées, contemporaines et à venir.

La basse définition de l'image et la définition du médium nous sont donc confiées, chaque fois différemment selon l'époque, non pas pour renoncer au sens et nous aveugler dans un sensorium désorienté ; au contraire, pour nous obliger à y lire, et chaque fois autrement, ce qui, au cœur du réel évanescent – qui justement nous manque – nous regarde encore et marque au vif notre histoire.





*Achévé d'imprimer en Italie
en avril 2021
par Digital Team - Fano (PU)*

*ISBN : 9788869762512
Dépôt légal : avril 2021*