

Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 33 (1973)

Artikel: L'expérience du temps à travers "Hiroshima, mon amour" d' A. Resnais et la problématique de l'image dans "Blow-up" de M. Antonioni : essais d'interprétation philosophique d'œuvre du 7e art

Autor: Dufour-Kowalska, Gabrielle

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-883238>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'expérience du temps à travers «Hiroshima, mon amour»
d'A. Resnais et la problématique de l'image dans
«Blow-up» de M. Antonioni

Essais d'interprétation philosophique d'œuvres du 7^e art

par Gabrielle Dufour-Kowalska

A quelle condition un film peut-il donner lieu à une interprétation philosophique? Lorsqu'en lui, de manière implicite et dissimulée, l'art cinématographique fait œuvre de *pensée*. L'interprétation n'est alors rien d'autre que le dévoilement de cette pensée à travers les formes qui, plus encore qu'elles ne l'expriment, la réalisent. Un film, en effet, n'a pas encore de valeur philosophique s'il ne fait qu'illustrer une thèse, un système d'idées préconçues, ou encore plus simplement un ensemble de significations. Il offre un intérêt pour le philosophe dès lors qu'il présente en sa modalité propre *l'élaboration* d'une vérité: dans sa matière et sa forme une pensée est à l'œuvre, principe d'un sens qui n'est pas seulement reflété par le film, mais qui apparaît comme une création propre de son auteur.

Dans ces conditions un film peut constituer une véritable provocation pour le philosophe, parce qu'il est plus que signifiant: il est don de sens. Etre disponible à ce don, le recevoir, en répéter le contenu dans un langage abstrait: telle est la tâche qui revient à une herméneutique philosophique du cinéma. Tâche heureuse pour le philosophe puisqu'elle implique la reconnaissance en *l'autre* de son *même*: l'esprit ouvert aux énigmes du réel. Dans la mesure où l'œuvre d'art cinématographique contribue à cette exploration du réel, de ses phénomènes, des expériences dont il peut être l'objet sous tel ou tel aspect, elle apparaît au philosophe en concurrence directe avec sa pensée, elle se substitue à celle-ci, la durée de quelques images.

Les deux films que nous soumettons ici à l'analyse illustrent bien ces quelques propos. Ils sont remarquables tout d'abord par la puissance avec laquelle ils élèvent au niveau d'une problématique générale deux sortes d'expériences fondamentales: expériences du temps d'une part, et de l'imagination d'autre part, assumées l'une

et l'autre avec assez de radicalité pour inclure des questions aussi essentielles que celles de la liberté, de l'historicité de l'existant, de la connaissance d'autrui pour le film d'A. Resnais – celle de la connaissance du monde, de l'appréhension du réel à travers la perception et l'imagination pour le film d'Antonioni.

Mais ces deux œuvres sont remarquables davantage encore par les réponses qu'elles suggèrent, par l'enseignement qu'elles proposent et qui est en elles l'effet immédiat de l'art. D'où procède ce pouvoir de révélation propre à l'art cinématographique? De sa fidélité sans doute à l'existence et à sa représentation concrète, à ce lieu privilégié de toute découverte, où la pensée, elle, de par les lois spécifiques de sa forme, ne peut se maintenir.

Ainsi verrons-nous, par exemple, comment *Hiroshima, mon amour* d'A. Resnais dissimule un certain concept de la mémoire qui n'est pas la *mémoire des philosophes*, mais qui est sans doute aussi riche d'enseignement que celle-ci sur l'expérience humaine du passé. Ou encore, comment *Blow-up* d'Antonioni trahit toute une problématique de la vie imaginaire et, mieux peut-être qu'aucun traité philosophique sur l'imagination, en dévoile la nature énigmatique.

Deux thèmes différents, deux messages distincts de cinéastes qui semblent n'avoir rien de commun. Et pourtant, à travers la problématique de la connaissance de soi et d'autrui, à travers celle de la connaissance du monde, une même expérience s'accomplit, intensément vécue dans l'un et l'autre film: la poursuite de l'être qui se dérobe toujours et qui, dans la durée où il se donne à vivre, dans l'espace où il s'offre au regard, n'existe jamais qu'en image.

I.

L'épreuve du temps dans «Hiroshima, mon amour» d'Alain Resnais (1959)

Contrairement à ce que laisse entendre son titre, le film d'Alain Resnais ne développe pas à proprement parler une histoire. C'est pourquoi il est si difficile de le résumer au seuil d'une analyse qui voudrait en dégager le sens ultime. Il s'agit davantage d'un *incident* qui soutient un *thème* révélateur d'un *vécu de conscience*: l'expérience du temps.

L'*incident* est celui-ci: une actrice française vient de Paris à Hiroshima pour y tourner un film sur la paix. Elle y rencontre un Japonais

architecte. L'un et l'autre sont mariés. Ils passent une nuit ensemble. Ils s'éprennent l'un de l'autre. Ils se quittent 24 heures après.

Le *thème* général est celui de l'amour impossible, prétexte à une expérience du temps extrêmement complexe dont voici le contexte le plus large: l'héroïne du film se souvient, à l'occasion de son aventure présente, de son premier amour et en fait le récit dont l'image passe sous nos yeux.

Description des modes selon lesquels la conscience détermine ou éprouve le temps

Sur quel mode la conscience éprouve-t-elle le temps, quel est son rapport avec la durée humaine naturelle? Puis, quelle est la forme d'expression et la signification de ce temps? Enfin, quelles sont les conséquences philosophiques ou éthiques – soit quelle conception de la condition humaine – implique une telle temporalité? Telles sont les questions successives auxquelles nous essaierons de répondre.

Rappelons les circonstances qui déclenchent le processus de réminiscence dans la conscience de l'héroïne: son amant, avide de posséder cette autre surgie dans le présent, comme par hasard, d'un passé inconnu, lui demande – comme pour la saisir à son origine – de raconter les années qu'elle vécut à Nevers, sa ville natale. La conscience amoureuse présente de la femme se projette dans le passé et se fixe immédiatement sur sa première aventure amoureuse. Dès lors deux séries d'images se déroulent parallèlement: d'une part, Nevers, 1942–1945, l'aventure tragique de son amour avec un soldat allemand tué à la veille de la libération, le désespoir de la jeune fille de province enfermée dans une cave par une famille déshonorée, puis la montée dans l'âme de l'oubli; d'autre part, l'amour violent qu'elle éprouve aujourd'hui, la rupture prochaine avec l'homme qu'elle aime, et la hantise de l'oubli qui menace sans cesse le présent. A mesure que le récit progresse, le processus d'identification que la conscience effectue entre le passé et le présent s'accroît et nous révèle peu à peu le mode particulier sur lequel cette conscience éprouve le temps et le détermine, et le rapport de cette conscience temporelle avec son devenir naturel.

Essayons de décrire les métamorphoses qu'une telle conscience fait subir aux trois dimensions traditionnelles du temps, soit son mode temporel propre.

Le passé – Nevers 1942–1945 – a été oublié, et il resurgit. Ce n'est pas un point fixe sur la ligne de la durée existentielle, capable de susciter une tension psychologique, souvenir ou regret. Il a été oublié, nié. Il est l'objet d'une réminiscence dont le présent n'est que l'*occasion*, parce qu'il est ressenti comme sa reproduction fidèle. Ce présent qui «rappelle» le passé, porte par conséquent déjà comme celui-ci le même fruit de mort, l'oubli qui est là dans la conscience présente sous la forme de la crainte de l'oubli. Nous assistons à la naissance d'une conscience temporelle à elle-même lorsqu'elle découvre le caractère essentiellement anéantissant du temps qui la menace dans un présent nul, présent dont tout l'être est celui d'un passé nié et répété, et qui contient en lui la menace de sa négation prochaine par l'oubli à venir, et ainsi indéfiniment réminiscence et oubli, renaissance et mort. . .

Nous pouvons dès à présent distinguer trois niveaux temporels: la durée du devenir naturel qui va de la naissance à la mort; sur cette durée se greffent les accidents de l'existence; ces accidents sont absorbés par les modes temporels de la conscience ressentis comme essentiels à cette conscience: l'oubli et la réminiscence. Modes qui sont les symboles et les produits du temps naturel, car l'oubli et la réminiscence ne sont que des déterminations psychologiques de la puissance naturelle par laquelle la vie est sans cesse plus forte que la mort et la mort plus forte que la vie. A cet égard le thème de la guerre, en arrière-fond, met en relief tout le scénario du film. De la guerre où la mort semble avoir vaincu la vie, la vie sort plus puissante que jamais et engloutit en ses puissances d'oubli, la victoire de la souffrance, du désespoir et de la mort. Car la guerre est peut-être l'événement qui porte l'histoire à son point d'intensité extrême où en définitive elle s'abolit, pour rejoindre le cycle de ce combat naturel permanent où vie et mort renaissent l'une de l'autre perpétuellement.

De tout cela il résulte pour l'être entier une temporalité fondamentalement anhistorique, dont seule la mort vient rompre le *cycle* infernal.

L'histoire qui a pour centre l'actuel en devenir, oscillant entre le passé qui est du possible devenu réalité et l'avenir qui est une réalité en puissance, n'existe pas ici, où la conscience opère avec ces trois dimensions temporelles un renversement qui l'abolit: le passé a la signification d'un possible indéfini que le présent confirme

et qui détermine d'avance l'avenir. La conscience prive le temps de signification car elle absorbe dans cette durée qui s'écoule – comme si elle était elle-même à la limite de sa propre absorption dans le fleuve de la vie – tout point de repère, et par conséquent toute direction. A l'inverse du temps d'Aristote, si bien défini comme le nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur, la conscience temporelle, au lieu de constituer cette mesure du temps, se réduit à n'être que le centre lucide d'un cercle dont la roue tourne indéfiniment: il n'y a ni avant ni après, parce qu'il n'y a pas de point central fixe, le point de rupture d'une liberté qui structure le mouvement selon le possible et le réel, mais un avant et un après naturel, subi, donné, la naissance et la mort.

La *signification* de cette temporalité est donc claire: dans une conscience temporelle qui se réduit à ce qu'on pourrait appeler – puisqu'on ne peut plus parler ici d'un temps réel – une sorte d'*espace intérieur* qui absorbe en lui tout accident extérieur, nulle liberté ne peut surgir pour créer avec la matière donnée une structure, une forme, l'événement, l'histoire.

Si l'espace qui a le caractère de l'altérité, de l'extériorité, se trouve comme il l'est ici (puisque l'aventure qui eut lieu à Nevers se confond avec celle d'Hiroshima) séparé du temps dont le concept abstrait est celui de l'identité pure, nulle liberté ne peut surgir. Et c'est bien de cela qu'il s'agit. D'une part réduction des espaces différents à l'identité de la conscience temporelle pure, et d'autre part réduction de l'être temporel, l'homme et la femme, abstraits de leur durée, à leur espace propre: leur lieu natal, Hiroshima, Nevers, noms qu'ils finissent par se donner l'un à l'autre (et nous reviendrons plus tard sur ce point). Or l'histoire, c'est le résultat de la médiation réciproque du temps et de l'espace, réalisée par une liberté, conscience et volonté, qui, si j'ose dire, temporalise l'espace et spatialise le temps, en créant une forme du rapport de l'identité et de l'altérité, l'altérité spatiale étant fonction de distinction dans l'identité du temps qui lui-même est fonction d'unité, dans le même acte d'incarnation.

Expérience et représentation d'un temps-limite

Avant d'aborder le problème de la connaissance d'autrui, qui est au centre de ce film, comme l'épreuve concrète qu'impose une telle temporalité, voyons à présent quelle est sa *forme d'expression*.

C'est évidemment l'«*image*», le scénario répondant parfaitement à la forme cinématographique. La réminiscence est en effet, comme toute mémoire, créatrice d'images. Mais l'image a pour fonction ici – plus que d'évoquer purement et simplement un passé, une réalité passée, un devenu – celle de masquer un néant temporel, un passé aboli, que le présent répète sur le mode de l'angoisse devant l'anéantissement futur. L'image est médiatrice entre un devenir naturel qui effleure sans cesse la mort, et la réalité de l'épreuve de ce temps dans la conscience. Elle est pour la conscience qui la produit à la fois le signe du néant de l'être et celui de la vie de la conscience qui y retrouve et y crée une apparence d'être.

On peut se demander, à suivre notre analyse, comment l'existant ainsi représenté conserve encore quelque réalité, comment il ne se réduit pas à un pur personnage, masque vide qui ne cache rien, et si nous ne frisons pas ici l'imposture ou la comédie. Or il y a un élément dans lequel, à peu près du début à la fin, respirent les personnages, un élément qui les empêche de disparaître dans ce néant au bord duquel ils se situent, un élément humain qui les retient dans notre condition d'existence et empêche l'image elle-même de s'évanouir aux limites de l'expression: c'est la *souffrance*. Souffrance de l'amour impossible qui révèle la souffrance essentielle de l'être temporel, souffrance d'autant plus douloureuse qu'elle enveloppe la crainte de sa propre fin, qu'elle est sans cesse menacée par le néant temporel qui la cause. C'est la souffrance, et non le récit que la femme fait à l'homme, ni l'image de ce récit en sa conscience, qui la maintient réellement présente devant son autre ou devant elle-même, et maintient l'autre tendu vers elle dans son effort désespéré de connaissance.

Effort désespéré: nulle *connaissance* en effet n'est possible dans une temporalité de ce genre (comme nulle liberté, nulle histoire). A mesure que la femme se raconte pour se livrer à l'homme qu'elle aime aujourd'hui, l'homme ne peut ni la saisir elle, car ses images sont sa possession exclusive – et aucune autre forme objective ne peut exprimer un temps sans histoire, sans action, sans réalité –, ni se saisir en elle, puisqu'elle le réduit à son amour passé. Leur être réel, à l'un comme à l'autre, est dissout dans une identité temporelle pure, d'ailleurs impossible, qui emprunte au monde imaginaire une apparence de réalité. Alors, comme pour se ressaisir dans leur détermination propre, ils se donnent l'un à l'autre le nom de leur ville natale,

et par là se réduisent à un espace, inconnaissable pour l'un et l'autre (Hiroshima détruit à jamais, et Nevers, petite ville de France inaccessible), symboles de leur altérité, de leur solitude réciproque fondamentale. Elle reste seule dans l'image qu'elle produit, et où elle l'anéantit, sans saisir son propre moi. Lui, ne participant pas à cette image, demeure solitaire, sachant seulement qu'il n'a pour elle que l'être d'une réminiscence. Seuls l'un et l'autre, car ils n'ont nul être à se donner au seuil d'un avenir qui n'est que puissance de néant.

Echec de la connaissance, échec de l'être dont l'essence bâtarde est un temps néant. Voilà à quelle limite d'expression, aux confins de l'expérience humaine, A. Resnais a su conduire son œuvre.

Mais c'est là sans doute le lieu privilégié de l'art, d'où il puise une force supérieure de révélation du vrai, cette puissance qui nous oblige à nous repenser à nos origines, c'est-à-dire à méditer le temps, bref à nous situer au point où la conscience et la liberté inséparablement conçoivent et choisissent la réalité de l'histoire comme possible ou impossible.

II.

Image et perception à travers «Blow-up» d'Antonioni (1967)

«L'idea di *Blow-up* mi è venuto leggendo un breve racconto di Julio Cortazar. Non mi interessava tanto la vicenda, quando il meccanismo delle fotografie. La scartai et ne scrissi una nuova, nella quale il meccanismo assumeva un peso e un significato diverso.»

M. Antonioni

Vivre par l'imagination, vivre parmi des images et pour elles: qu'est-ce que cela signifie? *Blow-up* d'Antonioni n'est sans doute rien d'autre qu'une réponse à cette interrogation, comme si son auteur se la fût posée à lui-même dans cette sorte d'autobiographie du cinéaste que constitue son film. Certes, ce n'est pas de n'importe quelle imagination qu'il s'agit ici, mais de l'imagination d'un photographe. Pourtant, dans la mesure où celle-ci participe comme toute autre du pouvoir créateur essentiel à toute production d'images, dans la mesure d'autre part où son objet – en tant que corrélat interne de la conscience imaginante ou en tant que terme de l'opération (la photo) – participe de la nature de l'image comme telle, alors l'expérience du héros d'Antonioni peut être considérée comme exemplaire et son film comme l'illustration d'une problématique

générale qui dépasse la particularité du propos apparent. Que le thème de son film soit l'image en général, Antonioni d'ailleurs nous le rappelle sans cesse par la diversité des modes d'images parmi lesquelles il fait vivre son héros: depuis les «modèles» de l'atelier jusqu'aux antiquités de la boutique de brocanteur en passant par les tableaux de son ami peintre. Et si, parmi toutes ces formes d'images, la photographie joue le rôle principal, c'est peut-être en vertu de ce privilège qu'elle détient, de révéler, par son lien inéluctable à un modèle, l'ambiguïté propre à l'image, représentation de soi et d'autre chose, la part inaliénable en elle du reflet.

Lorsqu'apparaît sur l'écran la première séquence de *Blow-up*, nous sommes immédiatement conviés à entrer dans cet univers de l'image qui sera celui du protagoniste. En vérité cette première scène s'inscrit comme en exergue d'une des œuvres les plus élaborées et les plus parfaites du cinéaste italien et en annonce d'emblée la thématique fondamentale – une thématique où l'art cinématographique semble se prendre lui-même pour miroir.

La brusque apparition de ces étranges bouffons, clowns, comédiens de carnaval et qui ne sont rien de tout cela, parcourant en trombe, brillant et gesticulant sur une guimbarde, un quartier moderne de Londres – cette irruption de l'extravagance, c'est l'entrée en scène de l'imaginaire même. Héros véritable du film, il entraîne ici avec lui ses compagnons inséparables: le comique de l'illusion, la nostalgie du rêve, l'absurde et la folie de l'irréel. Ces visages grimés, masques sans visages, ces travestis sans rôles, personnages absolus, ils sont bien l'incarnation de l'image dans sa nature pure d'image, reflet sans modèle, fruit de la seule fantaisie. Le cinéaste a projeté cet irréel comme un titre au seuil de son œuvre pour nous introduire d'emblée dans la vision qui sera celle de son héros, qui est la sienne et celle de tout esprit voué à l'imaginaire, nous invitant ainsi à la produire nous-mêmes¹. Nous sommes contraints d'irréaliser comme

¹ Peut-être faut-il interpréter la scène de la sortie de l'asile où le photographe vient de passer la nuit, comme un contrepoint brutal de la scène précédente. Le cortège des sans-abri qui interrompt la course des joyeux lurons manifeste en opposition l'horreur de la vie réelle. Il y aurait à méditer sur cette nuit du photographe dans l'asile, s'efforçant de capter dans la sphère de l'imaginaire ce qui lui demeure irréductible et y jette l'effroi et le scandale: le malheur du monde. (Voir à cet égard la scène du café avec le photographe et son ami Ron, où les photos de l'asile de nuit nous sont montrés.)

lui, avec lui, puisque ce que nous percevons se donne immédiatement comme image, nous conduisant sans détour à cela même dont il sera question tout au long du film et qu'il nous faudra découvrir encore dans son essence à travers d'autres images: le mystère de la vie imaginaire².

On peut diviser le film d'Antonioni en deux parties. La première, de caractère descriptif, nous présente le héros dans l'exercice de son métier de photographe; elle illustre le déploiement de la vie imaginaire dans son horizon propre. La seconde, qui commence avec la promenade dans le parc londonien, apparaît comme la «dramatique» de la vie imaginaire, l'histoire de ses conflits internes et de son affrontement avec son autre: le réel du sens commun, le monde de la perception, qui représente ici le réel tout court comme l'opposé de l'imaginaire. Nous retiendrons dans ces deux parties les éléments symboliques les plus riches d'enseignement, nous tenterons d'en inspecter le sens et de le comprendre avec toutes ses possibilités signifiantes, sans transgresser cependant les limites de notre propos qui demeure herméneutique. Nous laisserons le cinéaste conduire comme par la main le philosophe, susciter en lui l'interrogation, éveiller sa réflexion qui demeurera ici inachevée.

L'Image pure

L'atelier d'un photographe: nous allons voir à l'œuvre un fabricant d'images; à travers son jeu apparent, scruter le jeu invisible de la production imaginaire. Observons le héros dans cette remarquable séquence où il se livre à son art en présence de la cover-girl qui lui sert de modèle. La scène est profondément signifiante. Elle révèle la nature et le mode de cette opération quasi magique qu'on appelle parfois «capter des images», qui est en réalité une production, mais qui relève bien comme la magie d'un certain pouvoir mystérieux.

Le photographe travaille sur du «perçu», ou plus précisément sur un donné perceptible. Nous le voyons, nous le regardons, tandis qu'il vise la femme qui s'offre, tantôt debout, tantôt étendue, à ses

² Par «vie imaginaire», nous entendons le vécu qui correspond à l'exercice de l'imagination, l'expérience de l'esprit lorsqu'il imagine: il faudrait dire «vie imaginante».

«prises de vue». Pourtant il ne la regarde pas, il ne perçoit point, ce n'est pas elle, cette femme là étendue, qu'il vise, et nous ne le voyons pas davantage regarder ni percevoir. Nous le voyons photographier, c'est-à-dire viser une photo: l'objet de l'intention est ici l'image photographique, *prévue*, vue par anticipation, et le corrélat de cette visée est l'image spontanément produite par ce qu'il faut bien appeler le «regard intérieur» de l'imagination. Le photographe ne voit point la femme: il la «visionne». Entre l'œil et l'objet de perception: l'appareil de photo, instrument matériel de la vision imaginante. C'est celle-ci qui œuvre tout au long de la scène, c'est elle qu'on *aperçoit*, d'un côté dans son opération, à travers la danse symbolique (active) du photographe, de l'autre dans son corrélat, à travers la danse symbolique (passive) de la cover-girl. La photo ne sera pas la reproduction d'un modèle perçu, mais de ce qui, en tout modèle, est précisément toujours déjà image, objet imaginé, pour devenir à travers son support matériel objet imaginaire, à imaginer de nouveau. La photo reproduit la vision créatrice de l'esprit imaginant, dont elle constitue l'*analogon*, le soutien et le reflétant physique, et qui se donnera à son tour à l'opération irréalisante d'une autre conscience. L'image photographique participe de la même essence d'image que les tableaux non figuratifs de l'ami-peintre, qui – et ce n'est pas un hasard – fascinent tant notre photographe. Dans la scène suivante, commentant une de ses toiles, le peintre confie à son ami combien cette œuvre lui échappe, comment elle résiste à toute tentative d'interprétation, sinon arbitraire³. Fruit d'un pouvoir, étrangère à l'ordre du savoir, l'image n'est jamais en toute rigueur *connue* de son auteur; à peine produite, elle se referme sur son propre mystère.

Les photos que le photographe «projette», qu'il prévoit sans voir, qui n'ont encore d'existence que dans le pur dynamisme de leur production, nous les voyons dans la figure filmée de la cover-girl qui mime ses futures images. Le cinéma est ici un moyen privilégié d'expression puisqu'il est capable de faire apparaître une représentation interne. La cover-girl ne joue littéralement aucun

³ Le dialogue correspondant à cette scène donne ceci: – «Cette œuvre date d'il y a cinq ans. Quand je l'ai faite elle ne me disait rien... Plus tard, cependant, je trouvais quelque chose à quoi me raccrocher. Par exemple, cette jambe, là...» Il regarde un autre tableau posé par terre et dit: – «Ne me parles pas de celui-ci, parce que je ne sais rien de lui.»

rôle, elle n'est ni héroïne ni personnage, elle n'imité aucune individualité, elle est cover-girl, c'est-à-dire modèle, elle imite l'image elle-même. Comme les pitres de la séquence d'ouverture, elle est image d'image, symbole parfaitement adéquat, reflet exact de ce qui «se produit» dans l'imagination du photographe⁴. A travers elle il nous est donné de saisir la naissance même de l'image, à partir d'un perçu, hors de lui, son affirmation originaire dans la négative du perçu. Cette femme sans identité, sans lieu et sans histoire, modèle interchangeable, est le corrélat exact de la transmutation qui se produit dans la conscience lorsqu'elle passe sans médiation du perçu à l'imaginé, du regard au rêve. Elle *représente* l'image en son advenir, et, dans l'extrême mobilité des formes qu'elle déploie se lit non seulement la multiplicité successive des photos futures, mais symboliquement et à la limite l'abolition de toute durée, l'«instantané» de l'image qui est d'abord l'instant de sa création.

Le jeu, le mime, la quasi-danse de la cover-girl reproduisent, du côté de son corrélat, l'exercice de l'imagination, que le photographe simultanément joue, mime et quasiment danse pour en symboliser l'acte même en son sujet. Tournons-nous à présent vers celui-ci où il y a plus encore à déchiffrer et en premier lieu, comme le plus manifeste, l'expérience propre à la production imaginaire, le vécu singulier qui lui appartient.

C'est avec une sorte de frénésie et d'ivresse, en proie à une extrême fébrilité que travaille le photographe parce qu'il s'agit bien de capter quelque chose qui échappe, parce qu'une volonté est à l'œuvre au cœur de toute opération créatrice d'images. L'imagination est possessive, à sa manière qui est radicale, visant moins à s'emparer du monde qu'à le réduire à soi, en faisant surgir dans l'image un monde nouveau, seul véritablement possédé parce qu'il naît et ne subsiste que dans le pouvoir qui l'engendre. C'est nécessairement à un rythme excessif que s'accomplit cette capture, puisqu'il s'agit, en l'excédant, de transcender le temps, de briser tout d'abord la continuité homogène de la vie par une multiplicité de prises successives, d'abolir ensuite toute durée dans l'instantanéité de chaque prise.

⁴ On pourrait ajouter ici que la relation d'identité rigoureuse qui unit le signifiant au signifié est bien propre à indiquer la nature de l'image, signe de soi, transparence absolue.

La tonalité érotique – d'un érotisme latent, suggéré plus qu'imposé parce qu'il est ici symbolique – qui colore toute la scène (rappelons la gestuelle, amoureuse des protagonistes, scandée par les mouvements de l'appareil, qui joue ici un rôle quasi phallique, et, en arrière-fond, la musique sensuelle d'un air de jazz) apparaît comme un élément expressif privilégié pour signifier l'esprit possessif et la volonté de puissance qui s'attachent à l'imagination⁵. Une fois encore, c'est l'image qui représente l'imaginaire à présent visé dans son vécu propre: la cover-girl n'*apparaît* l'objet d'une possession érotique que pour représenter cette passion plus totale parce que sans limite que suscitent les images et pour laquelle le réel n'est qu'une matière et bientôt un résidu.

Ainsi, le seul bien, l'unique proie du chasseur d'images, ce sont celles-ci. Et cependant, que signifie: «posséder des images»? La formule ne semble-t-elle pas quelque peu problématique? L'image n'est-elle pas précisément ce qui ne peut être possédé puisqu'elle ne se *donne* jamais à la manière d'une chose? Bien plus, cette négation de la chose qu'enveloppe l'image est négation de la chose comme objet pour une conscience, l'image n'étant jamais en toute rigueur l'objet de la conscience imaginante mais son fruit. Elle est sans cesse et toujours l'œuvre de l'imagination, le reflet de son opération. C'est pourquoi il faut dire: *dans l'image l'esprit se fascine lui-même, il ne la forme que pour se posséder*⁶. Ainsi s'annonce le sens ultime de la vie imaginaire, l'essence de l'esprit imaginant: la volonté de se saisir dans son propre pouvoir. L'image est le *rien* suffisant pour que la conscience se regarde sans se diviser, la distance nulle nécessaire pour qu'elle se rejoigne sans médiation. A travers l'imagination apparaît une des tendances constitutives de l'esprit humain: l'unité avec soi, la transparence, l'identité; en elle se révèle de manière privilégiée ce qui fait l'intentionnalité de la subjectivité comme telle. Peut-être même l'imagination est-elle un des seuls modes de la conscience où une telle tendance loin d'être vécue comme une tentation, comme une possibilité dangereuse, apparaisse au contraire nécessaire parce qu'elle est constitutive de sa visée,

⁵ La tyrannie du photographe s'exprime encore dans la scène suivante où il fait poser un groupe de mannequins.

⁶ L'érotisme relevé plus haut apparaît et doit être interprété comme un auto-érotisme, symbole du narcissisme qui affecte plus ou moins tout exercice de l'imagination et dont nous cherchons ici à saisir l'essence.

une visée réflexive sans réflexion, principe d'un pur reflet sans modèle.

C'est sur ce fond de significations, et dans l'horizon du sens ultime que nous venons de dégager que peut être interprétée une autre scène, parallèle à la précédente: la scène des minettes⁷. Elle représente, face à la volonté d'imaginer ou de faire des images, la volonté corrélative d'être imaginé ou de se faire image. Comment expliquer l'obstination des deux minettes, leur acharnement à réclamer un instant de pose? Qu'y a-t-il de si fascinant à devenir une image? Dira-t-on qu'il s'agit là, parallèlement à la négation du réel par l'imagination active, d'une volonté d'être nié et d'entrer dans l'univers léger, facile, qui est celui des êtres imaginaires? Sans doute, mais à travers cela, n'y a-t-il pas aussi comme un désir de participer à l'opération du regard imaginant, de s'y fondre, de rejoindre dans l'abolition de toute altérité l'unité à laquelle il tend? Si imaginer c'est se posséder soi-même dans un reflet, être imaginé, être possédé dans l'autre selon le reflet qu'il produit à partir de vous, c'est être lui en lui, dans ce reflet qui est le pur fruit de sa conscience à lui. Peut-être la volonté de puissance de l'imagination demeurerait-elle inaccomplie si elle se bornait à la possession propre d'une subjectivité repliée sur elle-même, si l'autre, par une volonté explicite et active et non seulement comme un prétexte, ne s'offrait lui-même à sa propre réduction dans l'unité du même. Pourtant une telle volonté chez autrui ne peut être accueillie par le sujet imaginant. En général, quelque chose comme une volonté chez le modèle, signalant l'irréductibilité de la personne, la présence de l'individu réel, est contraire à sa nature de modèle, introduit l'obstacle dans le mouvement immédiat et spontané de l'imagination et constitue la négation même de son pouvoir. Le refus du photographe aux avances répétées des minettes témoigne d'une résistance à ce qui n'est pas imaginable, n'étant pas *déjà* imaginé. Si la gover-girl, dès le premier instant de son entrée en scène, se donne comme image, les minettes, elles, tout écervelées et légères qu'elles soient, demeurent des jeunes filles réelles, captives de leur individualité, étrangères au projet du regard imaginant. Elles veulent s'introduire dans un univers qui a commencé sans elles, elles viennent d'ailleurs, elles n'appartiennent

⁷ Cette scène a lieu dans la deuxième partie du film (selon notre division), mais se rattache par son style et sa signification à la première.

pas au rêve du photographe et ne sont point nées en sa vision. Aucun déguisement, aucun travesti (voir la scène du vestiaire) ne les fera entrer dans le décor d'un fabricant d'images, si celui-ci ne les y transporte lui-même⁸.

La première partie du film prend fin lorsque notre héros sort d'un magasin d'antiquités où il a fait l'achat de cet étrange objet qui n'est déjà plus une hélice – objet rêvé, absurde, insignifiant, figure pure qui s'ajoutera aux autres dans le musée imaginaire du photographe: – «Que vas-tu en faire?» demande la vendeuse au photographe. – «Rien, elle est belle», répond ce dernier. Notre héros à présent s'en va flâner, muni de son inséparable appareil, en quête de nouvelles photos. Le voici qui entre dans un parc.

L'Image-signe

Résumons brièvement les premiers épisodes de l'histoire qui commence ici. La flânerie du photographe le conduit dans un parc. Soudain il aperçoit un couple – une femme jeune et belle, un homme grisonnant – et prend immédiatement quelques photos. Il les suit à la dérobée dans leur promenade amoureuse jusqu'à une sorte de clairière; là, dissimulé derrière un arbre, il épie leur jeu à travers l'œil de son appareil. Mais, la jeune femme bientôt le surprend et abandonnant son compagnon, le rejoint précipitement. Elle lui réclame son film. Le photographe refuse. Elle supplie, tente de s'emparer de l'appareil, mais en vain. Alors elle s'enfuit. Le photographe la retrouvera plus tard à l'atelier où elle s'efforcera encore d'obtenir les précieuses pellicules. Le photographe feint de les lui remettre, mais en réalité, il a gardé les véritables bobines. Débarrassé de l'inconnue, il s'empressera alors de les développer.

Arrêtons-nous un instant et tentons de saisir tout d'abord la rupture qui s'instaure ici par rapport à la première partie.

Nous sommes dans un parc, loin de l'atelier, en plein air, nous sommes dans la *nature*. C'est elle qui s'annonce ici à travers la rumeur légère du vent, le vert intense et frémissant des arbres et du gazon, la solitude des lieux, dans le climat serein de cette belle matinée

⁸ L'espèce de viol du photographe par les minettes manifeste une relation réelle et doit être opposée à la relation amoureuse *irréelle* du photographe et de la cover-girl dans la première scène de pose.

d'été. Les merveilleuses images du parc de *Blow-up* sont comme certains tableaux de paysages qu'on ne peut voir une fois sans retrouver, en des lieux et des climats analogues, l'impression vivace qu'ils ont inscrite dans la mémoire des sens. C'est qu'en effet de telles images ne sont destinées à rien d'autre qu'à évoquer des sensations. Imaginer, pour celui qui peint comme pour celui qui contemple, signifie dans ce cas *représenter un sentir, faire apparaître* ce qui se donne aux sens. Les images du parc de *Blow-up* sont là pour traduire quelque chose du simple bonheur de percevoir. Le monde de la perception est ici, comme l'on dit, admirablement «rendu», rendu à lui-même, avec un art aussi parfait que lorsqu'il apparaissait, tout à l'heure, dans ces images miroirs d'images des scènes de l'atelier, capté, réduit, transmuté par le pouvoir irréalisant de l'imagination. Représenter la représentation pure ou représenter la simple perception: dans les deux cas un même génie est à l'œuvre, car il faut autant d'art pour symboliser l'artifice par l'artifice manifeste que pour évoquer la perception pure à l'aide d'artifices cachés.

La présence insaisissable et souveraine du vent qui sollicite sans cesse notre ouïe n'est pas l'effet du hasard: l'ouïe prend ici le relais de la vue trop liée symboliquement et analogiquement à l'imagination. Image encore, mais image entendue, non vue, le souffle du vent représente curieusement ici l'objet de la perception et le symbolise d'autant mieux qu'il se soustrait à toute prise photographique, c'est-à-dire au pouvoir de l'imagination. Seul le cinéma – c'est tout le génie d'Antonioni de l'avoir ainsi exploité – peut suggérer ce dérobolement de la présence à l'image.

L'entrée dans le parc signifie pour le photographe qui le découvrira peu à peu le retour au réel perçu et bientôt l'affrontement avec lui. Venu pour prendre des photos, encore prisonnier de son rêve visionnaire, le héros d'Antonioni ne perçoit en premier lieu du drame qui se joue au loin que ce qu'il «visionne» à travers son appareil. Mais bientôt, lorsqu'on tentera de lui dérober ses photos, lorsqu'il rentrera à l'atelier pour les développer, l'image aura pour lui changé de sens, la pure vision imaginante du producteur d'images commencera de s'altérer. Il n'est plus question pour le photographe de produire des images parce que celles-ci ont cessé d'être de purs reflets d'elles-mêmes, elles portent dorénavant en elles quelque chose qui s'est produit hors d'elles, en un lieu singulier où des individus réels ont tissé l'événement, pris dans la trame d'une histoire et d'un

destin uniques. Photographier ne signifie plus produire, mais reproduire, non plus réduire le réel mais l'induire. Le photographe devient témoin et ses photos des documents, documents précieux qui désormais ont valeurs qui sont, comme on l'a dit du signe, des «valant pour...».

Ainsi se révèle cette autre face de l'image tournée vers le réel, cette relation inaliénable en elle aux choses, aux événements, aux êtres et qui lui donne son statut éminemment ambigu: figure irréalité et représentation de réalité; statut contradictoire aussi: signe de soi et d'autre chose, absolu et relatif, tendue vers l'identité et suspendue à l'*autre*.

C'est dans cette ambiguïté et ces contradictions que va se mouvoir et se débattre dorénavant le héros d'Antonioni. Son horizon n'est plus l'image pure, il n'est pas encore et ne sera peut-être jamais la simple réalité perçue, mais cet espace intermédiaire de l'image-signe qui, à la fois et dans le même instant, porte vers le réel et retient dans l'irréel le regard captif de son reflet. Ce qu'il y a d'autonomie et de suffisance dans l'image empêchera toujours celle-ci d'être, comme l'on dit, la «reproduction fidèle» de quelque chose. Mais d'autre part, ce qu'elle garde du monde perçu ne saurait jamais être totalement réduit à une pure matière. (De même dans l'acte d'imaginer, si pur qu'il tende à être, demeure la part de l'objet, l'irréductibilité de ce qui demeure vu tandis qu'on le rêve). C'est cette part objective que notre héros à présent va tenter d'arracher à l'image en recomposant ce qu'elle a décomposé. A travers les efforts obstinés du photographe-herméneute, dans cet acharnement quasi désespéré à découvrir sur les photos les traces d'un événement pressenti, se joue le drame de la vie imaginaire elle-même. La confusion croissante des photos, tandis qu'on procède à leur agrandissement, révèle l'essentielle dissimulation de l'image. Le développement, le dévoilement de l'image accomplit le voilement du réel. L'image, semble-t-il, ne déploie qu'elle-même. Vient pourtant l'instant de la découverte: sur l'un des agrandissements apparaît l'ombre indécise d'un visage à demi caché dans les feuillages et bientôt le dessin vague d'une main braquant un pistolet⁹. Peu à peu, à l'aide de

⁹ Ce n'est que plus tard, après la visite des minettes, que le photographe découvrira sur une autre photo l'image d'un corps étendu à terre et décide alors de retourner dans le parc pour vérifier ses hypothèses.

ces fragments discontinus et hétérogènes que constituent les différentes photographies du parc, l'interprète va reconstituer le mouvement continu des événements. Alors nous assistons à cette scène extraordinaire: tandis que chante le vent du parc, sous les yeux du photographe déchiffrant l'une après l'autre les photos épinglées au mur, lentement un espace s'organise, les phases d'une durée se joignent, déroulant le film d'une histoire. Une faculté mystérieuse, indéfinissable, oscillant entre l'imagination active et la perception passive, voit et projette, construit et découvre dans une même visée à la fois créatrice et révélatrice où l'herméneute et le visionnaire œuvrent de concert. C'est cette perception interne qu'indique le souffle du vent que l'on entend chanter en sourdine – présence de l'invisible – tout au long de cette scène¹⁰.

Bien que fortement dépendante des puissances de l'imagination, la vision du photographe est à présent exclusivement tendue vers la chose elle-même. Aux prestiges de l'image, à la passion conjointe de son pouvoir, succède cette autre fascination qu'engendre le réel et la passion non moins puissante de *savoir* qu'il suscite. Pour confirmer ce qu'il ne fait encore que pressentir, le photographe retourne de nuit sur les lieux et y trouve effectivement un cadavre: il le *voit* et comme pour achever ce voir sensible, il s'incline et approche la main du visage immobile – geste du toucher, l'instrument par excellence de la perception, mais d'un quasi-toucher qui annonce en même temps l'impossibilité de l'évidence sensible, la perception jamais accomplie.

De la production d'images à l'interprétation, de l'interprétation à l'attitude naïve de la simple perception: le héros d'Antonioni a parcouru tout le chemin qui conduit de l'irréel pur au monde réel, ouvert tous les espaces possibles du regard. Le voilà témoin direct d'un événement. Ce qu'il a vu, ce qu'il a touché, ce qui est là devant lui doit aussi exister pour autrui, s'il est vrai qu'il n'est de percep-

¹⁰ On notera les diverses significations que revêt le vent dans les différentes scènes où il intervient. Symbole de la perception naïve dans la première scène du parc, puis ici de la représentation interne, il va accompagner et illustrer tout à l'heure, dans la scène finale, le regard nostalgique du visionnaire condamné aux images. Dira-t-on que notre interprétation fait chanter à sa guise le vent d'Antonioni? Mais le caractère insolite de celui-ci, chaque fois qu'il se fait entendre, indique bien la nécessité de sa présence, le lien étroit qui l'unit à la signification de chaque scène en question.

tion que commune et partagée. Quittant le parc il se rend chez ses voisins, le peintre et sa femme: dans le silence de la maison, il entend le râle d'un couple enlacé et aperçoit le regard étrange de la femme où se lit comme l'impossible jointure des âmes. Il rentre alors chez lui où il constate la disparition de toutes les photographies, sauf une. Lorsque la femme du peintre, un instant après, vient le trouver, et qu'il lui raconte son aventure, lui montrant l'unique photo-témoin du drame – un agrandissement confus du cadavre –, la femme contemplant cette belle image remarque profondément: «On dirait un tableau de Bill.»

Pourtant, la partie n'est pas encore perdue pour le photographe: il suffit de retourner dans le parc en compagnie d'un autre témoin et de prendre de nouvelles photos du mort. Notre héros s'en va donc à la recherche de son ami Ron, s'efforce de l'arracher à une party et de l'entraîner sur les lieux du crime. Mais Ron, sous l'effet de la drogue, ne l'entend point. L'aventure du photographe demeure solitaire, il ne saurait la partager, ni par l'intermédiaire de signes (avec le peintre et sa femme), ni dans une observation directe (avec son ami Ron). Comme s'il n'y avait qu'un regard pour chacun, toujours unique, sur le monde. Variation sur le thème de l'incommunicabilité qui hante l'œuvre d'Antonioni, l'impossible partage de l'évidence perceptive en constitue sans doute le mode fondamental: comment, en effet, un dialogue pourrait-il s'instaurer entre des personnes sans un univers commun et, plus profondément, à travers l'unité et la multiplicité du monde et des individus, sans leur enracinement dans l'être, dans le *même* et l'*un*?

Dans le petit matin qui se lève, le photographe s'en va, seul avec son appareil, dans le parc où souffle le vent. Dans la clairière, sous l'arbre où hier encore gisait le cadavre, un espace vide marque l'absence. Du drame patiemment déchiffré, laborieusement recomposé puis confirmé par les sens eux-mêmes, il ne reste que le souvenir qui n'est pas loin d'être une image, reflet nourri par l'irréel de ce qui désormais n'existe pas. Ainsi, le regard de l'interprète et celui du témoin se referment sur le *voir* intérieur du visionnaire qui sans doute n'a jamais cessé d'opérer. La perception rejoint l'imagination et vient s'y fondre, le réel se mélange à l'imaginaire et n'est pas moins irréel que lui, la distinction s'efface du réel et de l'irréel: tout est idéal. Le drame du photographe de *Blow-up*, illustration du conflit de l'imaginaire et du réel, révèle une thématique plus géné-

rale: celle du regard, instrument et symbole privilégié de notre relation au monde. Thématique sensiblement orientée cependant et qui laisse filtrer une certaine conception de la conscience:

Les mésaventures de la vie imaginaire qui conduisent le héros d'Antonioni à l'impuissance et à l'échec de la perception n'épuisent pas la signification d'un film qui ne vise point à un propos moralisant sur l'imagination «maîtresse d'erreur...». La morale de l'histoire, s'il en est, ne dit pas: les images nous voilent le réel, mais plus radicalement: tout est image, comme le suggère, vers la fin du film, la disparition des traces matérielles (photos, cadavre) en tant que pièces-témoins du drame, disparition des signes *signifiants* qui indique en fait l'impossibilité et à la limite l'inexistence de tels signes. Du réel prétendu, je n'ai que des signes mais des signes qui n'indiquent jamais que leur propre projet signifiant. C'est moi qui produis l'image photographique, c'est moi qui, en la déchiffrant, en produis le chiffre, et c'est moi encore qui, en vérifiant son pseudo-témoignage sur le perçu lui-même, produis le «vu» et par là même l'engendre à nouveau comme signe. Le thème, cher à notre époque, du renvoi indéfini constitutif du signe, n'a pas échappé au cinéma et peut-être n'est-ce pas trop excéder les intentions de l'auteur de *Blow-up* que de reconnaître dans son film l'illustration implicite d'une certaine forme moderne d'idéalisme. Celui-ci, défini schématiquement, pourrait tenir en une formule: «il n'y a pas de regard innocent», formule qui condamne aussi bien le réalisme dit naïf qui croit à la présence immédiate de la réalité, que l'idéalisme classique, non moins naïf, puisqu'il suppose en définitive la même croyance, dans son affirmation du phénomène qui n'est que ce qu'il est et tel qu'il apparaît.

Le monde que je vise n'a point le sens de ma visée: noumène ou phénomène, ou plutôt ce sens que j'y découvre est toujours déjà signe, signe ne signifiant que des signes et en définitive se signifiant lui-même, ouvert, non point sur un sens du monde révélé par ou à un sujet, mais sur une projection indéfinie de signes, sans principe et sans terme. Et c'est pourquoi tout sens doit être livré au soupçon puisqu'il masque comme sens prétendu le jeu d'une conscience signifiante qui s'y projette sans se poser jamais. Le monde comme sens de mon projet est en réalité le *symptôme* d'un processus de conscience *insignifiant* qui ne révèle rien d'autre que l'abîme du sujet et l'illusion de tout objet, le mythe d'une origine et celui d'une fin.

Dans une telle conception où s'annonce dans la naissance de ce qu'on appelle encore un signe la mort du signifiant et du signifié, c'est l'image peut-être qui est reine, l'image pure, celle que mettent en scène les premières et les toutes dernières séquences du film, l'image qui échappe à tout procès de sens, demeure insoupçonnable, seule véritablement innocente parce qu'elle ne reflète qu'elle-même.

C'est cette souveraineté et ce privilège de l'image qu'illustre la fin de *Blow-up* et qui lui donnent sa conclusion, une conclusion pourtant marquée au coin de la tristesse et de la nostalgie.

Lorsqu'en cette sublime séquence qui termine *Blow-up*, le groupe des jeunes extravagants que nous connaissons déjà fait irruption à nouveau sur l'écran, le cercle de la vie imaginaire se clôt sur lui-même. Revenu de son égarement parmi les mirages du monde réel, le photographe retrouve son royaume. Si tout est image – illusoirement réel – pour être image pure – décor sans envers, transparence sans feinte –, c'est l'imaginaire qui est notre site originaire, celui que l'on retrouve toujours et nécessairement au détour des chemins qui nous portent vers une impossible vérité. «La vie est un songe», nous ne sommes jamais que les partenaires ou les spectateurs désabusés d'une partie fictive qui se joue, comme sur le court de tennis de *Blow-up*, avec des balles et des raquettes imaginaires, dans un monde invisible et rêvé.

Lorsque le photographe enfin ramasse une balle inexistante et la renvoie aux joueurs: la dialectique du réel et de l'imaginaire est abolie. Il n'y a qu'un seul regard sur le monde, et c'est celui du héros d'Antonioni suivant les bonds d'une balle invisible: mais dans ce regard – ultime image du film et la plus belle – se lit toute la nostalgie de l'homme exilé.

* * *

Tout au long de notre travail d'interprétation nous n'avons cessé (implicitement) d'être tendu vers ce qu'il faut appeler le mystère de l'image – cet objet indéfinissable, si peu un *objet*, qui apparaît sans se donner, qui se donne sans se laisser saisir, qui se laisse vivre sans se donner à penser, l'image ennemie du concept, déjà à la recherche du lieu où un concept capable d'enclorre l'essence de l'image puisse naître. Le film d'Antonioni est loin de fournir la clef d'un tel mystère; aussi bien n'est-ce pas son but. Encore moins la découverte pourrait-elle résulter d'un simple travail herméneu-

tique, elle ne peut surgir qu'au terme d'une réflexion pure sur le phénomène de l'image et son vécu correspondant. Qu'une telle réflexion cependant puisse être suscitée et même guidée sur le bon chemin par le chef-d'œuvre d'Antonioni, n'est pas le moindre mérite de ce dernier. L'œuvre d'art est ici plus éclairante qu'aucun ouvrage spécialisé; elle est plus stimulante et plus éclairante *comme l'est la vie*, parce qu'elle représente la vie, parce qu'elle inscrit le thème de la pensée en son lieu propre, celui de l'existence, et l'y maintient. Du film d'Antonioni et de notre interprétation nous pouvons retenir un triple enseignement que nous nous contenterons de recueillir ici comme germe de questions et de réflexions: 1. l'image est un produit, un fruit et ne doit pas être interrogée comme un *objet*; 2. l'image est constitutive d'une expérience spirituelle (et non seulement de l'exercice d'une fonction); 3. elle est constitutive d'une expérience existentielle (et non seulement d'un processus psychologique). Ce triple enseignement, s'il ne fournit pas la clef du mystère de l'image, nous indique cependant le chemin qu'il faut suivre pour la trouver. Née sur le sol de l'expérience, d'une expérience totale qui engage l'esprit et l'existence de l'homme, la réflexion sur l'image doit croître et se développer comme une réflexion radicale sur ceux-ci, chercher en eux la condition de possibilité et le fondement de l'acte imaginant. L'imagination n'est pas une fonction de la psyché humaine, mais un pouvoir de son esprit et un mode de son être. *Qu'est ce que l'homme pour qu'il imagine?* Cette thèse et cette question ne trouvent bien évidemment ni développement ni réponse dans *Blow-up*. Mais elles sont nées en celui-ci, nous invitant à reconsidérer, en lui donnant une forme radicale, le problème de l'imagination.