

Objet ?

n.m. est emprunté (1370-1372, *object*) au latin scolastique *objectum*. [...] désigne ce qui possède une existence en soi, indépendante de la connaissance ou de l'idée que les sujets pensants en peuvent avoir. Se dit également de l'objet d'un culte religieux. Le mot a été introduit par les philosophes médiévaux (Oresme) pour désigner ce qui affecte l'un des cinq sens. Cette acception s'est répandue au 16^{ème} siècle dans l'usage commun, essentiellement restreinte à « ce qui affecte la vue, le toucher ».

Robert historique de la langue française.

Un appareil photo...

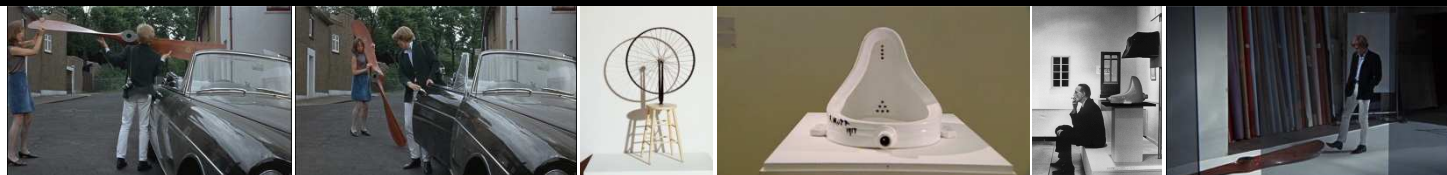


Objet de valeur enfermé dans la boîte à gants d'une Rolls, objet transitionnel entre le personnage et le monde qui cache (le visage) et montre (le réel), objet volé (image) et femme objet, objet du litige (l'appareil contenant les précieuses photos) et objet de convoitise...

Bien le plus précieux de Thomas (enfermé à double tour dans un coffre qui n'est autre qu'un Rolls Royce !), l'appareil photo apparaît rapidement comme inséparable de son utilisateur car indispensable pour assurer la médiation entre le jeune homme et la réalité qui l'entoure. L'objet agit ainsi très souvent tel un masque – il est à la fois ce qui montre (le réel qu'enregistre Thomas) et ce qui cache (le visage du photographe se voulant simple observateur, ne souhaitant jamais s'engager, prendre un quelconque parti dans les situations qu'il photographie).

L'appareil est également l'arme dont Thomas se sert pour viser les cibles (ici la jeune femme et son geste défensif) qu'il se choisit au hasard de ses errances, de ces désirs qui ne souffrent aucune contrariété (lorsque Thomas désirera l'hélice, il lui faudra immédiatement !). L'appareil met continuellement en valeur le comportement compulsif du jeune homme (comme on le dirait de celui d'un consommateur), prolonge ses moindres pulsions de prédation (les points communs de l'ordre du vocabulaire entre la chasse et la photographie sont connus) qui pousse Thomas à traiter les autres en purs objets qui ne peuvent espérer meilleur sort que de lui appartenir lorsque tel est son bon plaisir (le photographe passe une bonne partie du film à papillonner brutalement d'une activité à une autre, peinant le plus souvent à fixer son attention durablement).

Une hélice de bateau...



Marcel Duchamp *Roue de bicyclette* (1913-1964) 126,5x63,5x63,5 cm – assemblage –
et *Fontaine* (1917-1964) 63x48x35 cm.

Objet usuel et objet d'art, ready-made...

Jean Baudrillard écrit dans « *Le système des objets* » (éd. Gallimard, Paris, 1968) : « Tout objet a [...] deux fonctions : l'une qui est d'être pratiqué, l'autre qui est d'être possédé. La première relève du champ de totalisation pratique du monde par le sujet, l'autre d'une totalisation abstraite du sujet par lui-même en dehors du monde. Ces deux fonctions sont en raison inverse l'une de l'autre. A la limite, l'objet strictement pratique prend un statut social : c'est la machine. A l'inverse, l'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait dans son usage, prend un statut strictement subjectif : il devient objet de collection. »

Emergence du concept de « société de consommation » et parfaite adéquation entre le film et les idées de son temps.

Thomas découvre le parc en allant visiter la boutique d'un antiquaire, c'est-à-dire un espace confiné où sont entassés mille et un objets. Le jeune homme ne sait pas vraiment ce qu'il est venu y chercher, un paysage peut-être. Après la séance de photos dans le parc, Thomas retourne à la boutique et aperçoit une hélice en bois qu'il décide d'acquérir sur le champ. L'objet passe alors de l'anonymat du magasin au studio de Thomas, où, décontextualisé puis recontextualisé ailleurs, il acquiert la dimension d'objet d'art. En effet, l'aspect immaculé du studio, opérant telle une galerie d'art, met en avant les caractéristiques purement plastiques de l'objet, incongru, déplacé en ce lieu à l'image des ready-made de Marcel Duchamp entrés en leur temps dans musée qui redéfinissait du même coup leur statut. Duchamp, visitant en compagnie de Fernand Léger et de Constantin Brancusi une exposition d'aéronautique, n'avait-il pas un jour déclaré : « La peinture est morte, qui pourrait faire mieux que cette hélice ? »

L'épisode de l'hélice peut paraître bien anecdotique au sein du film, pourtant de quoi s'agit-il ici en définitive ? D'une opération de décadre, de disparition d'un sens (le caractère utilitaire de l'objet) et d'apparition d'un sens nouveau, d'apprendre à voir autrement (le monde et les objets qui nous entourent)...

Un révolver...



Enquête sans objet (Thomas ne sait pas ce qu'il cherche) et objet de quête (il cherche néanmoins quelque chose dans l'image), objet d'attention (les agrandissements successifs d'une zone qui fait question), objet (enfin) trouvé (l'arme d'un crime), objet fétiche...

De la boutique au studio, il y a un intervalle, une distance qui va changer la nature de l'objet-hélice. Cette notion d'intervalle est au cœur du film (qu'on songe aux arbres du parc qui rythme la chorégraphie du couple et du photographe) et la séquence-clé du développement des photos par Thomas va venir en souligner encore le caractère déterminant. Les opérations de décadrages et de recadrages, de décontextualisations et de recontextualisations sont ici explicites. L'intervalle entre les images – qui permet de mesurer et de questionner le sens, l'objet devenant signe de quelque chose – se fait alors interstice, vide qu'il faut combler. Recadrages successifs et agrandissements (« blow-up », donc) vont permettre au jeune homme d'isoler un détail : l'arme d'un crime. « La situation et le statut du détail dans le tableau en font [...] un double emblème de tableau : emblème du processus de représentation adopté par le peintre et emblème du processus de perception engagé par le spectateur », écrit Daniel Arasse dans « Le détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture » (éd. Flammarion, Paris, 1992). Thomas, professionnel du regard trop sûr du sien, adopte-là l'autre posture – celle du spectateur – pour s'apercevoir que, pour autant qu'il ait regardé la scène, il n'a rien vu ! « Un détail – écrit encore Arasse – peut être porteur d'une signification essentielle à l'ensemble de l'image. Il peut être alors un élément visible, manifeste ou discret. Il peut être aussi parfois invisible et désigner, dans le tableau, l'intimité de ce qui le travaille. » Et c'est effectivement à un moment d'une très grande intimité – entre Thomas et lui-même – que nous assistons alors. Loin de l'instantanéité du premier coup d'œil, le temps du regard se déploie dans la durée sous nos yeux. Le détail y fait inévitablement retour, objet de toute l'attention du regardeur. Il peut alors susciter, grâce au temps comme fixé par les photographies, un morcellement signifiant par un regard enfin indiscret, enfin passionné.

Dans ces interstices apparaît donc Thomas, en charge de « remplir les blancs » de la séquence, d'occuper ces lieux d'indétermination du sens, d'interpréter ces ellipses durant lesquelles le drame s'est joué. Il s'agit-là d'un travail de découpage, de rapprochement d'éléments disjoints, de montage, de cinéaste. Hors de son contexte premier, le parc, l'image du couple renvoie subitement à l'inquiétude que traduisent les visages. L'image quitte les rives du roman-photo auxquelles le jeune photographe avait d'abord assimilé la scène, pour rejoindre le cliché du couple lié au crime. A la même époque, le peintre Jacques Monory – dont l'œuvre ne cessera de s'inspirer du cinéma criminel et dont le thème de prédilection restera la présence de la violence dans la réalité quotidienne – réalise une œuvre, « Meurtre n°10 », sorte de tryptique qui comprend un miroir où le spectateur peut se refléter entre deux toiles représentant un homme en fuite et les indices d'un crime. Cet interstice suggère évidemment que la notion de vision induit toujours un aller-retour du regard : regarder c'est être aussi regardé.

Par ailleurs, durant les années 60 et 70, le cinéma comme l'art contemporain vont s'engager dans une vaste entreprise de sacralisation de l'objet. Le cinéma de genre va notamment s'employer à fétichiser l'objet-révolver au point d'assimiler certains personnages à leurs armes. L'objet va fasciner de nombreux artistes, parmi lesquels Arman, figure célèbre du groupe des « Nouveaux réalistes ». L'œuvre d'Arman, pour l'essentiel fondée sur le principe d'accumulation lié à la société de consommation, va notamment traiter l'arme à feu sous la forme de l'empreinte. Cette notion d'empreinte se répète plusieurs fois dans le film d'Antonioni jusqu'à fonctionner de manière analogique avec la technique photographique qui fixe l'empreinte du réel, témoigne de son absence. C'est la seule chose qui restera du corps de la victime lorsque Thomas retournera au matin sur le lieu du crime. A travers l'empreinte se dit quelque chose du caractère évanescence de la réalité et de la perception que nous pouvons en avoir...



Gun Crazy (1955) de **Joseph H. Lewis** – **Jacques Monory** *Meurtre N°10* (1968) – huile sur toile avec impacts de balles sur miroir – 162x425 cm et *Couleur N°1* (2002) – huile sur toile, affiche et plexiglas – 160x300 cm – Affiche publicitaire pour *Dirty Harry* (1971) de **Don Siegel** – **Arman** *Feu à volonté* (1979) – empreintes de révolver sur toile – 76x83,5 cm.

Une guitare électrique...



Objet usuel (valeur usuelle) et objet de convoitise de nouveau, objet de culte et culte de l'objet (valeur symbolique), objet de rebut pour finir.

A l'instar de l'épisode chez l'antiquaire, celui du concert des « Yardbirds » semble déconnecté du reste du récit. Sauf si nous continuons de suivre la piste des objets et des incessantes modifications de leurs statuts au sein de la société de consommation naissante. Ainsi le trajet de la guitare – objet familier des peintres tant il figure de Franz Hals à Arman en passant par Braque ou Picasso dans un nombre impressionnant de natures mortes – résume-t-il à lui seul les fluctuations du rapport à la réalité en cette toute fin des années 60. On le sait, Antonioni souhaitait obtenir les « Who » pour cette séquence, et tout particulièrement son guitariste Pete Townshend, grand destructeur de guitares sur scène devant l'éternel ! Mais pour des raisons économiques, il lui fallut se rabattre sur les « Yardbirds » et leur guitariste Jeff Beck, moins coutumier du fait mais également moins cher !

D'objet usuel – première des « vies » de l'objet –, la guitare brisée sur scène va acquérir, loin de celui de déchet qui tomberait pourtant sous le sens, le statut d'objet de culte en cela qu'il participe à un rituel devant une horde de fidèles fascinés (ce geste de destruction est depuis devenu un gimmick classique de la musique rock). Eclate alors avec l'objet sa dimension symbolique, qui lui est conférée par la célébrité du groupe et de son guitariste. Arman, encore lui, dans sa série des « colères » a également répété ce geste pour en fixer les conséquences en des sortes de natures mortes, désirant introduire dans l'art « le sens du geste global sans rémission ni remords ». Commence alors la deuxième vie de l'objet : celle d'objet (de) culte dont Thomas s'empare par jeu, espérant peut-être par là avoir encore un peu prise sur le réel... Décontextualisé de nouveau – à présent dans la rue – le manche de guitare perd immédiatement sa dimension mythique, réduit qu'il est à sa simple apparence d'objet à la valeur d'usage pratiquement nulle. Il ne déclenche plus les passions, c'est à peine s'il suscite la curiosité d'une passante, puis d'un jeune homme espérant peut-être lui redonner sa dimension utilitaire mais devant rapidement y renoncer devant l'ampleur des dégâts ! Le manche de guitare est alors définitivement renvoyé au statut de rebut, de déchet, de ceux auquel va s'intéresser de près l'art contemporain. Arman, reprenant en quelque sorte les travaux de l'entre-deux guerres d'un Kurt Schwitters, n'expose-t-il pas, dès le début des années soixante, des poubelles qui lui semblent faire office de portrait aussi bien que n'importe quelle peinture et proposer un reflet pertinent de la société occidentale en proie à la fièvre de la consommation à tout crin...

C'est encore et toujours à une aventure du regard, en cela qu'il est perpétuellement soumis à des contextes différents et donc à des significations fluctuantes au gré d'une consommation qui s'avère manipulation continue des signes (cf. Baudrillard), que le spectateur est ici convié. Le monde décrit par « Blow-up » repose sur une réalité définitivement instable...



Pete Townshend sur scène avec les **Who** (1967) – Affiche du film *The kids are alright* (1979) de **Jeff Stein** – **Arman Colère de mandoline** (1961) 780x590x70 cm et *Chopin's Waterloo – Colère* (196) 186x302x48 cm – instruments brisés sur panneaux de bois – ainsi que *Poubelle de Jim Dine* (1961) 510x300x200 cm et *La condition de la femme n°1* (1960) 210x46x32cm – déchets dans des boîtes en plastiques sur socle Napoléon III.

Une balle de tennis...



Thomas avait au début du film rencontré la bruyante troupe de mimes (!), était également passé près du terrain de tennis. Il n'avait réellement prêté attention ni au groupe ni au lieu qui sont en fin de comptes prétextes à confronter notre photographe désabusé à un dernier objet, absent celui-là : une balle de tennis imaginaire.

Après avoir constaté de visu qu'il ne restait de la preuve du crime qu'une vague empreinte du corps dans l'herbe du parc, démonstration par le vide, par l'absence des caractères aléatoire, précaire et évanescent de la réalité, Thomas est enfin prêt – grâce à une balle invisible, intangible mais néanmoins perdu – à accepter une version de la réalité qui n'est pas la sienne, en rupture complète avec ses propres représentations et qui met à mal jusqu'à sa morale de photographe. Au-delà de la fascinante capacité d'enregistrement de l'appareil-photo – source du pouvoir que le jeune homme pensait jusque là détenir sur le monde – notre professionnel de l'image comprend qu'in fine c'est bel et bien le regard qui construit le sens (rappelons-nous la fameuse formule de Duchamp : « C'est le regardeur qui fait le tableau »).



L'ultime objet du film – qui résumera tous les autres – est donc forcément imaginaire et reste en quelque sorte hors du cadre strictement photographique mais n'échappe pas complètement en revanche au cadre cinématographique. En effet, si la balle n'est pas photographiable, le geste quant à lui demeure filmable. Ainsi le cinéma – dont les récits se conjuguent toujours au présent de l'indicatif en montrant des actions imperfectives c'est-à-dire en train de se dérouler sous nos yeux – peut-il saisir le mouvement des choses et accompagner un univers instable car en proie à de constants changements : la réalité.

Tout va alors concourir à rendre présent l'invisible : des raccords de directions de regards aux mouvements d'appareils (panoramiques sur le court, traveling accompagnant la « balle » sur la pelouse), en passant par la bande son ancrée toute entière dans le hors-champ et qui fini par faire entendre le bruit de la balle qu'on frappe, sous le regard mi-émerveillé mi-mélancolique du jeune homme.

Objet imaginaire mais conséquences réelles : représentations, catégories, frontières entre réel et virtuel, fiction et réalité achèvent ainsi de se brouiller complètement. De cela seul peut enfin témoigner le photographe et le cinéma à sa suite.