

# LE HIER JOUER CORPS, IMAGES, ÉVÉNEMENTS

Filippo FIMIANI

*The present eye praises the present object.  
... things in motion sooner catch the eye  
Than what stirs not.*  
SHAKESPEARE, *Troil and Cressida* III, iii, 180-4

*Das Kunstschicksal – ein Revenant*  
NOVALIS

## La rencontre, ou de l'inarrivée

Dans un article consacré à André Breton, Maurice Blanchot<sup>1</sup> affirme que l'événement c'est la surprise de l'inconnu à jamais inaccompli et intempestif, car ce qui arrive – une femme-déesse nommée Nadja – est l'inarrivée même, ce qui ne cesse d'arriver et qui est déjà passé, à la fois à jamais futur et révolu. Le demain joueur dont nous parle Blanchot, est ainsi au même temps le hier joueur, le passé futur qui ne se donne qu'après-coup, par répétitions et reprises, peut-être par interprétations ou interpolations, car à la rencontre hasardeuse avec le réel, dit-il, il n'y pas qu'un rapport latéral et pluriel. L'arrivée aléatoire de la rencontre, donc, son temps-météore et fugitif, il nous affecte par un réseau de relations dispersées et indirectes, il nous touche par les entretiens imprévus entre codes expressifs et esthétiques, voire, à mon sens ici, par l'enjeu complexe des rencontres des arts. Ce qui arrive sans arriver, voilà qu'il revienne, qu'il survienne (car ses qualités ou propriétés esthétiques sont toujours secondaires par rapport à sa réalité physique), car, finalement et d'abord, il *survit*.

---

1. M. BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 600, 606-607.

C'est précisément cette rencontre-*kairòs* entre des images, c'est cette temporalité à la fois singulière et discontinue entre les arts, ce qui m'arrive en regardant un chef-d'œuvre de Michelangelo Antonioni, *Blow up*. Le réalisateur italien a dit qu'il avait été inspiré à faire son film, tourné en 1966 à Londres avec un casting anglais et doublé ensuite en italien, par un récit de Julius Cortazar du 1957, *Las habas del diablo*, lu peut-être en français traduit par Laure Guille, paru chez Gallimard en 1963 avec le titre *Les fils de la vierge*<sup>2</sup>. Par ailleurs, Cortazar était assez proche du surréalisme et fort influencé par *Nadja*; il suffit de relire notamment son grand roman *Rayuela* de 1966. Bien plus que les péripéties du récit de l'écrivain chilien, Antonioni avait retenu ce qu'il appelle « le mécanisme de la photographie ». Mécanisme à part entière mentale, imaginaire ou psychique, car, on le sait, le film met en scène une véritable obsession justement éveillée par une rencontre fortuite entre une femme, un meurtre et un photographe, Thomas, lequel, peut-être malgré son éloquent prénom, n'arrive pas du tout à vérifier et à témoigner véritablement ce double événement du réel raté malgré lui. Mais mécanisme aussi bien textuel et rhétorique, dispositif ou *dispositio* qui met en place et en cadre des rencontres inédites du cinéma, de la photographie, de la littérature et de la peinture, de leurs syntaxes et matériaux.

### Femmes-images

Ma relecture se limitera donc au dialogue entre Bill, le jeune *angry painter*, et Thomas, le photographe *glamour*, autour de deux tableaux. Le premier (cf. cahier d'illustrations, fig. 1), sur un chevalet, est décrit ainsi :

*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. Like that leg. Let's sort this stuff out and hit's up. It's like fanny clue in a detective story.*

Plus qu'une déclaration de poétique propre au peintre, il s'agit d'une instruction de la vision à une *rencontre-piège*, car la description fort insuffisante et hésitante dit en même temps la faiblesse de l'*enarghèia* et l'impuissance théorique du témoignage introduite par la différence entre le régime oculaire et le régime optique-photographique<sup>3</sup>, dénonce une crise partielle de la mimésis, de la ressemblance

2. On pourra relire le récit de CORTAZAR dans *Nouvelles 1945-1982*, Paris, Gallimard-UNESCO, 1993, p. 197-207.

3. Automatisme du processus physico-chimique, suspension de l'intentionnalité de l'opérateur dans l'acte photographique, et passivité perceptive, distraction ou « divertissement d'îlotes » (selon DUHAMEL, *Zerstreuung*, selon Benjamin) du spectateur au cinéma, seraient ainsi assimilés au nom

et de la reconnaissance, déclare enfin à part entière la « *maniera astratta* » dont Antonioni parle ailleurs à propos de *Blow up*. La crise de la figuration du tableau de Bill et la mise en défaut provisoire du spectateur concerne donc un corps féminin, évoqué au début même du récit de Cortazar : légèrement déplacés par rapport au geste ostensif de Bill, nous aussi suivons cette indigitation (presque une caresse aux points des doigts) qui fait véritablement primer la silhouette du fonds, qui fait finalement reconnaître la ligne brisée et angulaire comme un profil d'une jambe. Cette ligne dessinée de la jambe de femme n'est pas sinueuse et serpentine, elle n'est pas la ligne de la grâce, sinon de la cocotterie de la peinture moderne louée p. ex. par Hogarth dans les salons ou bien dans les rues de Londres. Cette ligne est répétée et brisée, elle est comme l'écho ou la survenance esthétique d'une impression rétinienne, elle est la ligne d'un corps fragmenté et morcelé dans ses formes en mouvement ou saisi dans toute sa potentialité cinétique. En regardant le premier tableau de Bill, comment pourrions-nous nous interdire de rencontrer le *Nu descendant l'escalier #2* (1912-6, Museum of Art, Philadelphia, fig. 2) de Duchamp et sa réplique photographique ? Je n'ai pas mentionné ce tableau si célèbre inspiré par de vagues similitudes formelles, stylistiques ou thématiques, mais pour introduire un principe heuristique de lecture. Le tableau décrit, commenté et montré par Bill, n'est pas une citation mais une allusion, une périphrase, voire un plagiat du premier cubisme, qui nous permet aussi d'établir une relation entre un système de représentation statique (la peinture, la photographie, celle-ci déjà remployée par Duchamp pour déconstruire le cubisme analytique) et un système de représentation dynamique (le cinéma). À la fois *rencontre-pastiche*, donc, et *rencontre-rapport*, qui nous instruit à une interprétation critique des rapports entre les images et leurs média, sans pourtant oublier l'expérience émotionnelle du visuel et les effets cinétiques imaginaires que le spectateur projette sur les figures.

L'image de la peinture para-cubiste de Bill, a donc deux fonctions : une réflexive et archéologique – qui concerne l'histoire du médium même –, l'autre diégétique et narrative – qui concerne la mise en histoire par le médium –. La syntaxe de la suture et du montage filmique<sup>4</sup> fait de cette image-pastiche une *rencontre-récit*. En fait, la jambe dépeinte par Bill, comme multipliée à travers un caléidoscope, est douée d'une potentialité illusoire d'espacement et de profondeur sculpturale propre au dessin et à l'image-mouvement de cinéma : c'est grâce à cette illusion perceptive et à ce dérapage imaginaire du médium qu'elle anticipe

des procédures techniques et des bases matérielles des média ; cf. S. CAVELL, *The Worlds Viewed*, Cambridge, Harvard University Press, 1970, p. 25 ss.

4. Cf. J.-P. OUDART, « Cinema and Suture », *Screen*, 18, winter 1977-8, p. 35-47.

et de la reconnaissance, déclare enfin à part entière la « *maniera astratta* » dont Antonioni parle ailleurs à propos de *Blow up*. La crise de la figuration du tableau de Bill et la mise en défaut provisoire du spectateur concerne donc un corps féminin, évoqué au début même du récit de Cortazar : légèrement déplacés par rapport au geste ostensif de Bill, nous aussi suivons cette indigitation (presque une caresse aux points des doigts) qui fait véritablement primer la silhouette du fonds, qui fait finalement reconnaître la ligne brisée et angulaire comme un profil d'une jambe. Cette ligne dessinée de la jambe de femme n'est pas sinueuse et serpentine, elle n'est pas la ligne de la grâce, sinon de la cocotterie de la peinture moderne louée p. ex. par Hogarth dans les salons ou bien dans les rues de Londres. Cette ligne est répétée et brisée, elle est comme l'écho ou la survenance esthétique d'une impression rétinienne, elle est la ligne d'un corps fragmenté et morcelé dans ses formes en mouvement ou saisi dans toute sa potentialité cinétique. En regardant le premier tableau de Bill, comment pourrions-nous nous interdire de rencontrer le *Nu descendant l'escalier #2* (1912-6, Museum of Art, Philadelphia, fig. 2) de Duchamp et sa réplique photographique? Je n'ai pas mentionné ce tableau si célèbre inspiré par de vagues similitudes formelles, stylistiques ou thématiques, mais pour introduire un principe heuristique de lecture. Le tableau décrit, commenté et montré par Bill, n'est pas une citation mais une allusion, une périphrase, voire un plagiat du premier cubisme, qui nous permet aussi d'établir une relation entre un système de représentation statique (la peinture, la photographie, celle-ci déjà remployée par Duchamp pour déconstruire le cubisme analytique) et un système de représentation dynamique (le cinéma). À la fois *rencontre-pastiche*, donc, et *rencontre-rapport*, qui nous instruit à une interprétation critique des rapports entre les images et leurs média, sans pourtant oublier l'expérience émotionnelle du visuel et les effets cinétiques imaginaires que le spectateur projette sur les figures.

L'image de la peinture para-cubiste de Bill, a donc deux fonctions : une réflexive et archéologique – qui concerne l'histoire du médium même –, l'autre diégétique et narrative – qui concerne la mise en histoire par le médium –. La syntaxe de la suture et du montage filmique<sup>4</sup> fait de cette image-pastiche une *rencontre-récit*. En fait, la jambe dépeinte par Bill, comme multipliée à travers un caléidoscope, est douée d'une potentialité illusoire d'espace et de profondeur sculpturale propre au dessin et à l'image-mouvement de cinéma : c'est grâce à cette illusion perceptive et à ce dérapage imaginaire du médium qu'elle anticipe

des procédures techniques et des bases matérielles des média; cf. S. CAVELL, *The Worlds Viewed*, Cambridge, Harvard University Press, 1970, p. 25 ss.

4. Cf. J.-P. OUDART, « Cinema and Suture », *Screen*, 18, winter 1977-8, p. 35-47.

quasiment la dernière page de *Nanà* – « Vénus se décomposait » et le corps de la femme se métamorphose en « une moisissure de la terre » – et sa description, « Michelangesque » selon Flaubert, notamment élaborée en utilisant « l'horreur de réalité qu'ont [les] photographies scientifiques<sup>8</sup> ».

### *Just a mess*

Alertés donc aux rencontres des médias et aux retours des images, laissons à nouveau la parole à Bill et laissons aussi le tableau dressé sur le chevalet pour nous adresser vers le bas, vers ce qui est posé sur le sol – l'autre tableau, bien plus grand (fig. 9), totalement maculé par des taches pied-de-poule minuscules et infinies, pointé par des éclaboussures et des jets microscopiques, à première vue monochromes, comme les *Concepts spatiaux* de Lucio Fontana des années soixante. Nous voici face à une constellation véritablement au sol, à un désastre de la peinture, finalement tombée par terre. *Rencontre-chute*, donc, avec la peinture et l'aléa corpusculaire de son avènement, marqué par le passage de la verticalité du champ visuel, simplement traversé par l'horizontalité de la mise à distance d'une vision d'ensemble en perspective ou par la continuité perceptive du regard (la durée rétinienne du percept, chez l'impressionnisme, ou la structure même de la perception, chez le cubisme), à une horizontalité affectée par les mouvements d'une approche tactile au visuel et perceptible par une vision aérienne à vol d'oiseau<sup>9</sup>. Comment s'interdire d'y reconnaître la leçon ou la *maniera* de Pollock? D'autant plus que plusieurs critiques ont postulé une relation entre Pollock et le premier cubisme, justement par rapport aux questions de la bi- ou tri-dimensionnalité de la peinture de l'artiste américain, des supposés rapports avec le dessin et la sculpture, donc

8. E. ZOLA, *L'Œuvre* (1886), dans *Œuvres complètes*, V, éd. A. LANOUX et H. MITTERAND, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1967, p. 57, 246-7; *Id. Nanà* (1880), *ibid.*, IV, p. 1484-5, 1729-1731. *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac est de 1831, puis sensiblement augmenté en 1837; cf. H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, X, éd. P.-G. CASTEX, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1979, p. 411-413. Sur rayure et ré-écriture de l'image, G. BRANDSTETTER, « Kritzeln, Schaben, Übermalen. Bild-Löschung als narrative Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und Hofmannsthal », in G. BOEHM hrsg. *Homo Pictor*, (Colloquium Rauricum, Band 7), München-Leipzig, Saur, 2001, p. 353-372.

9. Sur la similitude épistémologique entre la crise de la verticalité de la peinture et l'horizontalité des photographies aériennes (et de l'écriture et des gravures), W. BENJAMIN, *Pariser Brief [III]: Malerei und Photographie* (1936), *Gesammelte Schriften*, unter mitw. von Th. W. ADORNO und Gerschom SCHOLEM, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. III, *Kritiken und Rezensionen*, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 507.

elle aussi est hantée par la même impuissance de la peinture à faire-voir – quoi? Eh bien, l'incarnation même du désirable, la chair de la femme dans son surgissement hallucinatoire, dans le *faire-face cinétique* de l'image. Bill et Frenhofer régressent tous les deux au pré-linguistique, à l'*in-fantia*, à l'enfance de la langue et de la peinture, au mutisme de la montre par indigitation qui touche à l'hallucination optique<sup>7</sup>. Encore, l'*image-retrouvaille* de la femme en peinture est chez les deux artistes désœuvrée, justement acéphale et, pour ainsi dire, sans aucune tête d'expression. Dans *Blow Up*, nous n'avons à voir que les jambes nues de la femme qui arrive en revenant, tronquées du torse comme les jambes en collants *pop* des *pins up* (une très jeune Jane Birkin, fig. 5) avec lesquelles Thomas fait l'amour parmi un fatras de papiers gris cobalt, peut-être anticipation de la *Venere degli stracci* de Pistoletto (de 1968, à l'exposition sur l'*Arte povera* de Amalfi, fig. 6), véritable *rencontre-télescopage* du passé et du présent, du modèle idéal de la beauté classique et des images publicitaires de la culture de masse. Au filet de cette dégradation iconographique et de ce que j'appellerai une rétrodatation critique de la tri-dimensionalité de l'image-mouvement, la scène des photos prises aux modèles intercalés nous propose une autre mise en abyme contemporaine de l'histoire de la peinture et de ses moyens, car cette multiplication des corps répète notamment la *Venere* de Botticelli déjà répliquées et reproduite en silhouettes en bois entaillées par un autre artiste et scénographe Mario Ceroli, et exposées en 1965 à la Galerie La Tartaruga de Rome (fig. 7, fig. 8).

Mais on devra, me semble-t-il, réactiver ici une autre image de femme pour bien comprendre, encore une fois, la dimension réflexive de *Blow up* et pour bien y lire la dénonciation d'impossibilité du médium – malgré ses renvois à d'autres média (la peinture) ou ses remontées aux sources de son invention (la photographie) –, à saisir et à représenter le réel. Tout autour d'une décapitation, d'un chef-d'œuvre inachevé par un travail infini sur ses matières mêmes, finalement d'une œuvre sans tête ni queue, d'une véritable œuvre sans chef ni achèvement, est *L'Œuvre*, le roman que Zola écrira en surimpression du récit balzacien pour décrire une « œuvre informe » saccadée et tuée par la violence accablante du faire (et du *défaire*) peinture, finalement disparue dans « une bouillie fangeuse », régressée *per via di porre* au désœuvrement de la nature. Chez Zola aussi, l'intertextualité se double en intermédialité et la surcharge de l'image en suppression, car il répète

7. Selon la racine \*deik- ou dik-, « montrer » ; cf. A. ERNOUT et A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1932 (éd. 1959), p. 172. Cf. G. BOEHM, « Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Welt und Sprache », in G. BOEHM-H. PFOTENHAUER (hrsg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1995, p. 40.

avec les valeurs d'ombre et lumière, des relations entre support et profondeur, verticalité et horizontalité<sup>10</sup>.

Or, dans *Blow up*, la surface horizontale de la peinture est inscrite dans une *rencontre-montage* visuelle absolument rigoureuse, car elle est mise en relation dialectique avec la verticalisation de la figure du premier tableau, et justement para-cubiste, de Bill, qui semblait justement se détacher – *to sort out* – du fond par le contour multiplié du dessin, presque dans une illusion vibratoire à la fois sculpturale et cinétique, finalement cinématique, d'un corps en mouvement stylisé et orienté dans un espace illusoire<sup>11</sup>. J'ai déjà remarqué la fonction diégétique de cette potentialité de l'image, qu'anticipe à la perception imageant du spectateur le pas suspendu de la femme-modèle, mais maintenant il nous faut mettre à jour un autre terme de relation réglé par le montage et le cadrage. La *rencontre-collision* entre les images des deux tableaux et l'image-tableau encadrée sur le seuil affirme le déguisement du corps vivant et de sa mise en figure par la peinture, plus précisément par une peinture oublieuse du dessin et de la matrice verticale de la figuration par volumes et valeurs, par une peinture à la fois volatilisée et tombée au sol.

L'éclipse du corps de la figure et la mise en défaut – qui est en même temps sollicitation à interpréter – à signifier le visuel, est précisément affirmé dans le dialogue entre Thomas et Bill sur le deuxième tableau et entre le photographe et la modèle-amante sur l'agrandissement de la photo du cadavre au parc. Les deux scènes ne se limitent pas à partager le même sujet – justement la signification de l'image à voir par la juste distance – mais elles sont construites d'une façon similaire et complémentaire, notamment avec un cadrage en semi-subjective<sup>12</sup> qui mime le regard du personnage (et donc du spectateur) et l'englobe dans son champ visuel horizontal. Cette inquiétante inclusion de l'observateur et de l'objet observé dans le même cadre réalise une crise perceptive et cognitive du sujet du regard,

10. Cf. R. KRAUSS, « The Crisis of the Easel Picture », in K. VARNEDOE et P. KARMEL (eds), *Jackson Pollock. New Approaches*, MMA, New York, 1999, p. 155-179, qui fait le point des interventions de Karmel, Rubin, Greenberg.

11. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit des gestes antiques et des actes survivants (les pas de la Ninfa, d'Hélène, de Nadja), qui donc temporalisent par anachronisme l'espace de représentation. Sur la distinction entre « espace » et « lieu », je renvoie aux travaux de L. MARIN, notamment *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, p. 257-290, et aux développements de M. DE CERTEAU *L'invention du quotidien. I*, Paris, UGE, p. 208-227, et, bien entendu, à Pierre FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967.

12. Cf. J. MITRY *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Paris, éditions Universitaires, 1966, p. 70 ss., et, à propos de *Blow Up*, F. CASETTI, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 248-256.

crise confirmée dans les deux cas par une indigitation qui n'a plus aucune fonction pragmatique d'ancrage déictique au réel mais dénonce au contraire comment la visufération concentrée sur l'horizontalité de l'agrandissement photographique et de la peinture abstraite volatilise littéralement l'objet à voir, disperse toute signification référentielle, pulvérise toute focalisation du point de vue, dissémine le spectacle dans le paysage et le remue-ménage de la *physis*. Si le deuxième tableau de Bill, étalé au sol, était apostrophé comme « *just a mess* », comme « *un pasticcio* » dans la version italienne, c'est-à-dire comme un espace troublé de désordre perceptif et cognitif plus que simplement stylistique et expressif, comme un lieu informe, « *a state or situation of confusion or muddle; a condition of embarrassment or troubles* », voilà que l'agrandissement photographique aussi, à son tour posé par terre, opacifie et brouille louchement le réel : « *That's the body* », dit donc Thomas montrant par terre l'image prise au hasard du corps tué dans le parc – presque à doubler l'horizontalité de sa dispersion dans le paysage –, et la jeune femme lui répond : « *It looks like a Bill's painting.* » Cette comparaison est fort instructive, et rétroactive, car elle nous oblige après coup à remarquer une autre analogie, fort discrète mais décisive, entre les surfaces tachées de la peinture et de la photographie et la jupe de la jeune femme amante et modèle, elle aussi maculée par des fleurs en blanc et noir et justement mise en opposition avec l'incarnat de ses jambes nues. Nous comprenons ainsi la finesse extraordinaire et la puissance théorique de ce choix apparemment minimal d'Antonioni, qui fait cohabiter par télescopage deux éléments absolument incompatibles : l'incarnat de la chair et l'informe décoloré, le mouvement orienté et une stase en fibrillation, les lignes de beauté du dessin et des volumes et la dispersion moléculaire et fourmillant de la peinture. Analogie d'une cruauté épistémologique imprévue, qui nous dit finalement que, dès son apparition, l'image du corps, surgissant justement comme objet de désir et comme l'impossible de la représentation, est à la fois antique et à venir, qu'elle est image remémorant les gestes de l'histoire de l'art et image destinée à une dissolution mortelle de la représentation – de peinture, de photographie, de cinéma – qui est aussi sa réinvention.

Ainsi, face aux surfaces maculées du deuxième tableau de Bill et de l'image photographique agrandie, sollicité par cette *rencontre-construction* à prendre au sérieux les associations visuelles et les virtualités des images, le spectateur essaiera un exercice quasiment léonardesque mais avec une différence remarquable : il ne s'agit absolument pas d'imaginer les figures possibles au sein de la matière, mais d'actualiser, contre toute sublimation et idéalisation, la déformation et finalement le devenir-informe de toute figure – exemplairement du corps féminin en mouvement – par la matière. Exercice d'*entre-vue*, c'est-à-dire d'une vision

imageant qu'*ouvre* le film d'Antonioni vers deux histoires possibles du médium même du cinéma : d'un côté, en arrière, vers les origines dans la photographie – et dans la nature indicielle, physique, de l'enregistrement de l'événement – et vers l'usage qu'en avait fait la littérature – p. ex. Zola pour l'« œuvre informe » de Claude Lantier, mémoire de « la muraille de peinture » de Frenhofer dans laquelle on perd définitivement le corps vivant de la femme – ; de l'autre côté, en avant, vers les avant-gardes et l'art contemporain – notamment vers la pulvérisation de l'espace de représentation et du point de vue par l'horizontalité de *Élevage de poussière* de Duchamp photographié par Man Ray (1920, et appliquée à son cinéma même : *Le retour à la raison*, de 1923), des moisissures de *Dirt Painting (For John Cage)* (1953, Collection privée, VAGA, New York) et des mauvaises et périssables herbes de *Growing Painting* (1954<sup>13</sup>) de Robert Rauschenberg (fig. 10), ou des « matièrologies » de Dubuffet, p. ex. de la série *La vie sans l'homme* (1960, B. and M. Peril Foundation, Peril, USA) –.

Le spectateur est finalement engagé, peut-être malgré lui, à pratiquer *un regard à la fois morphologique et abstrait* sur la matière même des corps, des images, et des média. Voilà la puissance critique du *contre* chez la rencontre des images construite par Antonioni ; voilà l'obligation – la hantise – à prendre acte, chez lui, d'une *réinvention remémorant* du médium du cinéma par rapport à la peinture, la photographie, la littérature. Roland Barthes<sup>14</sup> disait justement que chaque film d'Antonioni réalise une véritable expérience historique, car il marque l'abandon

13. Dans *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time* (New York, Penguin, 1981 (mais 1980), p. 95) Calvin Tomkins raconte que durant l'hiver 1953-1954 l'artiste américain focalise son attention sur la terre comme matériau, notamment dans *Dirt Painting (for John Cage)* – boîte remplie de terre maintenue en place avec des lichens et du verre soluble – : « Par hasard, des graines pour les oiseaux tombèrent dans l'une des boîtes et se mirent à germer, et ceci lui donna l'idée de faire une "peinture d'herbe" [*Growing Painting*] qu'il arrosa quotidiennement et qu'il exposa à la deuxième exposition annuelle de la Stable Gallery, en janvier 1954. Eleanor Ward refusa d'abord de l'exposer [...] et Tom Hess [...] dut la convaincre. Rauschenberg empira les choses en disant à Mme Ward de penser à l'œuvre comme à une sculpture – "la seule différence, c'est que mon herbe pousse un peu plus vite que la pierre". » Sur cette œuvre détruite, cf. aussi B. ROSE, *Rauschenberg. An Interview with Robert Rauschenberg*, New York, Elizabeth Avedon, 1987, p. 56-57. Je remercie Bertrand Rougé qui m'a signalé ces textes ; par ailleurs, j'ai différemment insisté sur la nature indicielle et sur l'horizontalité des œuvres et des média (photographie, peinture, cinéma) dans mes interventions aux Colloques du CICADA qu'il avait organisé à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour : j'ose donc renvoyer à « Corps, taches, pastiches. Sur une reconnaissance inter-médiatique » (*La Reconnaissance*, Rhétoriques des Arts XIV, les 2, 3 et 4 décembre 2004), et « Traces de pas. Atmosphères, affects, images » (*L'Index*, Rhétoriques des Arts XV, les 1, 2, et 3 décembre 2005).

14. R. BARTHES « Cher Antonioni... », *Les Cahiers du cinéma*, 311, 1980.

Filippo FIMIANI  
*Le hier jouer. Corps, images, événements*



Figure 1.  
M. Antonioni, *Blow up*, 1966, détail

d'un ancien problème formel et introduit la formulation d'une nouvelle question autour du cinéma et les autres arts, du « Nouveau successif qui lui présente sa propre histoire ». À mon sens, c'est du côté de cette *histoire à la fois du passé et de l'avenir* du cinéma et, plus généralement, de l'image, que j'ai accepté avec plaisir l'invitation à participer aux rencontres entre les arts mis en place par *Blow up*.



Figure 2.

M. Duchamp, *Nu descendant un escalier # 3*, 1916, aquarelle opaque, encre, crayon et pastel sur papier photographique en gélatine d'argent. 148,1 x 91,8 cm, Philadelphia Museum of Art

Figure 3.  
M. Antonioni,  
*Blow up*, 1966, détail



Figure 4.  
*Gradiua*,  
attribution incertaine, II a.C.,  
bas-relief en marbre,  
72,5 x 84 cm,  
Musco Chiaramonti,  
Archives Scala



Figure 5.  
M. Antonioni.  
*Blow up*. 1966, détail



Figure 6.  
M. Pistoletto.  
*Venere degli stracci*  
1968, performance  
pendant l'exposition  
*Arte Povera + Azioni Povere*,  
directeurs M. Ruma  
et G. Celant, Arsenale  
dell'Antica Repubblica,  
Amalfi



Figure 7.  
M. Ceroli, *Venere*, 1965,  
silhouettes en bois,  
Coll. particulière, Rome



Figure 8.  
M. Antonioni, *Blow up*, 1966, détail



Figure 9.  
M. Antonioni, *Blow up*, 1966, détail



Figure 10.  
R. Rauschenberg, *Growing Painting*, 1954, terre et bois, ouvrage détruite