**De quelques catégories dérivées de l’« œuvre » et du « montage »**

**Un aller-retour entre théories des arts et pratiques des films**

Gian Maria Tore (Université du Luxembourg)

**Première partie : Les catégories du regard**

**Les mots et les choses (Nommer, voir et concevoir dans un film)**

La question générale qui nous occupera ici concerne ces mots qu’on emploie pour parler du film : ces mots qui, loin d’être de simples étiquettes collées au film, sont de véritables catégories du regard, des instruments pour voir et donc concevoir le film même.

De tels mots méritent un questionnement frontal, s’il est vrai (et ce sera mon parti pris) que *dire* est en quelque sorte voir, ou faire-voir ; que la nomination permet une certaine précision et donc attention ; que certains dires, enfin, ne sont pas interchangeables. Mais d’autre part (et c’est la complication épistémologique que je défendrai), on ne sait pas exactement ce que c’est que *voir* dans un film. Qu’est-ce qu’on voit au juste ? Qu’est-ce qui est important, qu’est-ce qui passe à la trappe ? Qu’est-ce qu’est, finalement, *connaître* dans un film ? Quand, à partir de quels éléments sommes-nous en droit d’affirmer d’avoir bien vu ?

C’est là un questionnement que ces quelques pages ne sauraient pas développer. Nous l’assumerons simplement comme toile de fond pour notre étude : notre présupposé sera que la connaissance est une démarche, c’est-à-dire une approche, et donc une adresse discursive, une nomination, et plus en général un découpage et éclairage de l’objet, connu selon un certain « logos ». Connaître, c’est en quelque sorte pointer et illustrer, pouvoir voir et faire, avec certains « outils », qui sont aussi (en bonne partie ?) nominaux. Ce sont ainsi de tels outils que je voudrais aborder ici.

Prenons le « plan » et le « plan-séquence » : les catégories que ces mots constituent. Il est clair qu’ils nous font connaître un film, puisqu’ils nous font voir, et même concevoir le film d’une certaine manière. C’est dire qu’ils valorisent une certaine perception du film, en activent même une certaine discussion : ils sont des outils de vision-interprétation pourrait-on dire. On s’en rend compte si on essaie de s’en éloigner une fois qu’on les a connus, si par exemple on essaie tout simplement de les trouver dans une autre langue. Ainsi, en anglais, « *shot*» et « *long take*» font-ils pénétrer et articuler le film tout aussi bien que « plan » et « plan séquence » en français, mais autrement. (Et ainsi, du fait de la pluralité des « outils », des « logos », des approches, la connaissance est-elle toujours plurielle, relative, inépuisable.) À cet égard, il sera intéressant pour la suite de notre étude de se souvenir de la manière dont Eisenstein avait pris au sérieux la différence terminologique, et donc idéologique, entre « gros plan » dans le cinéma européen ou soviétique et « *close-up* » dans le cinéma américain, le premier terme signifiant littéralement le grossissement de la vision, le second le rapprochement du point de vue.

Nous disons : un visage ou un objet filmé en « gros-plan », c’est-à-dire *en grand*. L’Américain, lui, dit « en plan *rapproché* » (traduction mot à mot de « close-up »). L’Américain parle des conditions physiques de la vision. Nous considérons le côté *qualitatif* du phénomène par rapport à sa *signification* (nous disons même un don *remarquable*, c’est-à-dire tel qu’il se détache du rang ordinaire, ou de *gros* caractères, indissolublement liés à la mise en relief de l’essentiel et du plus important.) Chez les Américains le terme est lié à la *vision*. Chez nous à une *estimation de la chose vue.* […] Là où chez Griffith, un gros-plan isolé dans la tradition de la bouilloire de Dickens était souvent un détail « clé » ou « décisif », nous émettons l’idée […] d’un *bond qualitatif*.[[1]](#footnote-1)

Le parti pris d’Eisenstein en opposition au cinéma américain étant que le plan, « l’image en aucun cas n’est un *élément* du montage. L’image est une *cellule* du montage »[[2]](#footnote-2).

C’est là la question précise qui nous occupera par la suite : la différence, bien relevée par Eisenstein, entre un cinéma d’« éléments », c’est-à-dire de « composantes », ou mieux de « parties » et même de « détails », et un cinéma de « cellules », ou mieux de « fragments ». Les catégories donc de « fragment », « partie », « détail » comme autant d’outils pratiques et idéologiques, autant de nœuds qui lient la manière de voir (et de faire) et de concevoir (et de raisonner sur) le cinéma – et l’art en général. D’un côté, avec ce qu’Eisenstein appelle les « éléments », une conception et une pratique d’images comme étant des « parties » raccordées dans un tout, recomposées dans une unité, que celle-ci soit donnée ou, avec des images de « détail », travaillée par la suite. De l’autre, avec les « fragments », une conception et une pratique d’images qui, au contraire, sont absolutisées, et en même temps renvoient à une totalité supérieure qui n’est pas donnée et unitaire, mais ouverte et multiple.

Pour entreprendre une telle étude en toute rigueur, deux prémisses sont nécessaires. La première, on vient de l’invoquer, est qu’on accepte de lier le dire au voir et au concevoir. Les mots pointent, rendent distinct et intéressant. Songeons encore à deux trois exemples. Qui voit la chose la plus visible, la plus statique, la moins variable d’un film, c’est-à-dire son format de projection, si ce n’est pas celui même qui possède cette même catégorisation et sait (dire) qu’existent des films en 1 : 1,33 ou 1 : 1,37 ou 1 : 1,85, etc. ? Ainsi, celui qui connaît les formats cinématographiques voit et conçoit-il un film autrement, plus finement. Il en va de même pour celui qui connaît les genres ou les auteurs : il verra le « même » film, mais plus distinctement, c’est-à-dire selon des distinctions qu’autrement on ne ferait pas. De tels exemples peuvent être multipliés à l’infini[[3]](#footnote-3).

Cela étant, il s’agit – deuxième prémisse – de distinguer différentes familles de catégorisation. « Plan », « gros plan », « format » et dans un certain sens « plan-séquence » appartiennent, avant tout, à l’emploi technique : ce sont des mots opérationnels. Mais il est des mots qui ont un tout autre emploi : poétique, esthétique, sémiotique ; des mots qui ont été mobilisés non pas pour faire des films mais pour analyser leur forme signifiante. Et ce sont de tels mots, de telles catégories qui méritent une étude approfondie. Car la différence avec les mots que j’appelais opérationnels, c’est que ces autres termes se prêtent à un emploi confus ou naïf. On ne confond pas les tailles des plans ou les formats de l’image : il n’y a pas de discussion à faire là-dessus ; en revanche, on emploie sans critère, par exemple, « scène » ou « séquence » : on peut douter qu’un béotien qui voudrait apprendre la définition et la distinction de ces termes puisse y parvenir par simple induction, s’il avait à la reconstruire de l’emploi qu’on en fait couramment. Tout « bout de film » semble se prêter à être « scène » ou « séquence »… sauf à en discuter, à faire valoir certains aspects, à s’attacher à certains critères. Il vaut la peine de les expliciter rapidement, pour la discussion qui suivra : d’une part, l’emploi rigoureux de « scène » s’attache à l’unité de temps, de lieu et d’action que le film peut construire, notamment à travers le recours aux raccords ; d’autre part, le terme « séquence » pointe le montage qui peut dépasser le découpage scénique, et qui peut s’autoriser des sauts dans l’ici-et-maintenant que la scène veut produire, bref le montage qui crée de nouveaux liens. Il s’agit de tracer et valoriser la différence, au cinéma, entre, d’une part, la continuité, à la limite l’invisible représentation filmique (voir le principe du « montage invisible ») et, d’autre part, la discontinuité, à la limite la continuité réinventée et volontiers visible, du film (voir l’esthétique du « collage » et du « choc »)[[4]](#footnote-4).

Voilà donc un cas où les mots du discours sur le film sont pris au sérieux et érigés en véritables catégories du regard. Si leur emploi courant est souvent grossier, la distinction fine est tout aussi aisée à tracer. Toutefois, le problème que je voudrais soulever le long de ces pages est que dans la même famille de « scène » et « séquence », la famille des mots qui analysent la forme signifiante du film, il en existe d’autres pour lesquelles il en va tout autrement. Il s’agit de mots qui sont difficiles à définir et dont la portée n’a pas été véritablement mesurée dans le discours du film, alors qu’ils revêtent une place tout à fait centrale dans le discours *des autres arts*. Je dirais même : des mots qui à la fois *constituent et construisent* le discours de l’art. Je songe à « détail » et à « fragment ». Que serait la pratique du regard dans l’histoire de l’art, et notamment des arts plastiques, de la peinture, que serait la notion même de « regard », sans le « détail » ?[[5]](#footnote-5) Et d’autre part, peut-on écrire une histoire du « littéraire », de la naissance – romantique – de la Littérature, de l’Écriture, de l’Œuvre… sans le « fragment » ?[[6]](#footnote-6)

Les catégories de « détail » et de « fragment », bien que normalement mobilisées, voire étudiées séparément, appartiennent en réalité au même genre de discours : le discours qui s’attache à la forme d’un objet et notamment d’une œuvre d’art. Il y a plus : elles supposent, toutes les deux, l’idée d’une *totalité* de l’objet même, dont elles indiquent un mode de *parcellisation*. Il s’ensuit ainsi que pour les étudier ensemble il semble opportun de mobiliser aussi la catégorie de « partie ». La « partie » est-elle hypéronymique de « fragment » et de « détail » ? Nous verrons que la réponse n’est pas forcément affirmative.

Le but de notre étude est ainsi double. D’une part, il s’agit de traiter la question suivante : quelle est la différence rigoureuse entre « détail filmique », « fragment » et « partie de film » ? D’autre part, il s’agit de soulever la question qui, si j’ose dire, devrait être à la source de toute question : que gagne-t-on à opérer de tels distinguos ? (Car le savoir qui devrait être à la source de tout savoir, pour que celui-ci ne soit pas érudition mais connaissance, c’est la question : qu’est-ce qu’il nous importe de savoir ?)

**Les arts et le cinéma (Approcher le commun et le différent)**

Commençons par la seconde question, la question majeure. Il s’agit, en général, de comprendre et statuer l’importance des catégories, les catégories du regard *et* du discours – le discours du film *et* de l’art. Demandons-nous : quelle est la place de « détail », « fragment » et « partie » dans le discours sur le film ? Comment et combien permettent-ils de catégoriser, mieux voir et concevoir, le film ? N’y a-t-il pas d’autres moyens ?

Si nous considérons le film comme une œuvre, il faut commencer par se poser le problème des approches possibles des œuvres. Or, il me semble qu’il est opportun de distinguer deux modes, deux tactiques peut-être. L’une consiste à approcher les œuvres en en constituant leur périmètre : de manière *macroscopique*.Il s’agit alors de cerner des ensembles, de former des regroupements : l’« œuvre de Rimbaud » ou l’« œuvre de Léonard de Vinci », le « cinéma classique » ou l’« art moderne ». Autant d’*institutions de corpus*, discutables et en même temps fécondes pour la grandeur à laquelle elles s’attachent. On suppose en effet que lire Rimbaud avec ses écrits non publiés (poèmes, proses… lettres ? lesquelles ?) ou voir l’ensemble des films hollywoodiens d’une certaine période (mais laquelle exactement ? et quels films dans cette période ?) permet de dégager des traits, de tenir un regard et un discours dont peuvent bénéficier ensuite des approches plus rapprochées. Mais il existe aussi, précisément, une démarche qui s’adresse aux œuvres à partir directement de leurs propres composantes : de manière *microscopique*. Il s’agit de s’attacher aux parties, voire aux particularités, telles les « scènes » et les « séquences » pour l’œuvre cinématographique, ou les « détails » et les « fragments » pour aussi d’autres types d’œuvres. Car si le discours artistique sur le cinéma a pu s’instituer, c’est bien à partir de la première approche, qui a introduit et normalisé l’adoption des catégories *macro* d’« auteur », de « genre », d’« écriture », de « style », etc. ; mais comment nier qu’il tirerait un grand bénéfice s’il savait s’intéresser à la seconde approche, qu’en travaillant ses catégories *micro* il pourra renouveler ses questions esthétiques, poétiques, sémiotiques, bref son *questionnement de la forme signifiante du film*[[7]](#footnote-7)?

On pourrait m’objecter qu’il s’agit là d’une approche disparate : elle réunirait des termes qui n’ont pas le même statut au sein du cinéma – ou pour être plus précis : au sein de la pratique réfléchie, c’est-à-dire *la praxis*, du cinéma[[8]](#footnote-8). « Scène » vient de la praxis du théâtre et se réfère, pour la praxis du cinéma, à la manière dont celle-ci a pu construire un équivalent de celle-là ; « séquence » est originaire de la praxis cinématographique et de sa manière originale de tirer le plus grand parti de ses propres moyens[[9]](#footnote-9). Or, rien de tel pour « détail » et « fragment », aucun ancrage dans la praxis cinématographique : pure transplantation donc, si ce n’est pur divertissement intellectuel, peu fondé… À cela, je voudrais opposer une double explication, qui répondra finalement à la question de l’intérêt général des termes-catégories.

Premièrement, il est important de ne pas oublier que les termes ne sont jamais arrêtés une fois pour toutes et, ajoutons, une fois *par tous*. Ainsi, dans chaque discours, faudrait-il toujours se poser la question : qui emploie quel terme dans quel but ? On le voit bien dans le discours d’Eisenstein : pour celui-ci, le film devrait consister en un montage d’images qui sont non pas de véritables « plans » mais des « fragments ». Le « fragment » est bien, chez Eisenstein, l’unité de base du film[[10]](#footnote-10). La raison est esthétique et idéologique : « fragment » veut dire un absolu qui en même temps ouvre vers une totalité plus vaste. En d’autres termes, « fragment », différemment de « plan », exclut à la fois que l’image soit une réalité en soi et qu’elle soit intégrable à une totalité close, qui serait elle aussi une réalité en soi. Le « fragment » appelle à la création d’une totalité supérieure, mais qui reste toujours ouverte[[11]](#footnote-11). Or, si l’on passe au discours de l’autre plus grand théoricien du cinéma de l’époque (cette époque où l’on forgeait le regard sur le cinéma en réfléchissant sur le regard qu’offrait le cinéma), si l’on s’intéresse donc à l’approche de Balázs, on trouve un renversement des termes d’Eisenstein. Balázs soutient, comme on sait, que « le domaine par excellence du cinéma » sont les gros plans.

Avec eux s’ouvre la terre nouvelle de cet art nouveau. Cela s’appelle « la petite vie ». Or la vie la plus grande elle-même est faite de cette « petite vie » de détails et des instants isolés, et les vastes contours ne sont la plupart du temps rien d’autre que le résultat de notre manque de sensibilité et de la négligence avec laquelle nous effaçons le détail et ne le voyons pas. L’image abstraite de la grande vie résulte le plus souvent de notre myopie. Or l’effet de loupe du cinématographe isole et nous rend proches les cellules du tissu de la vie, nous permet de percevoir à nouveau la matière et la substance de la vie concrète. Cette loupe te montre ce que fait ta main, sans que tu y prêtes la moindre attention et donc le remarques, quand elle caresse ou quand elle frappe. Tu vis en elle et ne la regardes pas. Elle te montre le visage intime de tous tes gestes vivants où se manifeste ta vie, et que tu ne connais pas. […][[12]](#footnote-12)

Il s’agit du plus bel éloge qu’il soit du plan en tant que « détail » de la vision. Et Eisenstein n’a pas perdu l’occasion pour le critiquer : Balázs fétichise l’image, il l’isole, la rend photographique et pas cinématographique ; il oublie la construction d’un tout plus vaste, créé par le montage, à l’égard duquel chaque image n’est qu’un « fragment »[[13]](#footnote-13). Pour le discours d’Eisenstein, à l’opposé du discours de Balázs, un plan, même un gros plan, même un plan qui fonctionne en synecdoque, ne saura jamais être « détail » : il ne saura jamais spécifier une totalité déjà construite[[14]](#footnote-14).

On voit là ce qui veut dire s’attacher à une approche microscopique, fine, du film, en interrogeant sa forme signifiante. Il s’agit, premièrement, de prendre au sérieux plusieurs termes de son discours, même au-delà de ceux plus établis, tels « plan » ou « séquence ». Mais on entrevoit aussi, deuxièmement, la nécessité de disposer d’un tableau d’ensemble de tels termes, par exemple d’expliciter une opposition entre « fragment » et « détail ». Il est important de se demander non seulement : qui emploie quel terme dans quel but ? mais aussi : quel est l’ensemble des possibles du discours ?

Il s’agit, selon la leçon de Wittgenstein, d’une épistémologie de l’explication synoptiqueet grammaticale. *L’explication synoptique*: il faut disposer d’une vue d’ensemble, c’est-à-dire cartographier, mettre en perspective et comparer. Il faut se tenir à une double exigence : la généralisation *et* la particularisation : pouvoir à la fois embrasser le commun et relever le différent. Mais embrasser ensemble et différencier quoi ? Nous l’avons vu : les formes signifiantes. C’est *l’explication grammaticale*: il s’agit de substituer l’interrogation naïve des choses à celle de l’accès que nous avons à elles, étudier ses propres outils, leurs règles et leurs effets. On peut appeler une telle étude des formes et de leurs puissances *morphologie,* voire *morphodynamique*[[15]](#footnote-15).

Voici donc le programme que je propose – et qui ne pourra qu’être illustré ici d’une manière partielle et sommaire. D’une part, selon une exigence généralisante, il s’agit d’étudier l’objet film non pas isolément mais en tant qu’objet artistique : prendre au sérieux l’idée que le film est une *œuvre*, au sens fort, romantique, de microcosme créé, et pas de simple objet produit[[16]](#footnote-16). Cela veut dire, plus précisément, étudier le film selon la grammaire de l’œuvre d’art, s’attacher ainsi aux catégories communes que sont « détail » ou « fragment ». D’autre part, selon une exigence particularisante, il s’agit de faire valoir ce que le cinéma a légué à son tour à la conception de l’œuvre : le *montage*[[17]](#footnote-17). L’œuvre filmique est une œuvre de montage ; l’étudier, c’est s’attacher aux différentes pratiques du montage. Car si « scène » et « séquence » relèvent de la praxis cinématographique, n’est-ce pas à cause du simple fait d’être des effets du montage ? Dès lors, ne pourrait-on voir, du moins dans une première approche, « détail » et « fragment » aussi en tant qu’effets de montage ? La question devient ainsi : comment les plans et les séquences (unités du montage) fonctionnent-ils en tant que « parties », « détails » ou « fragments » (catégories de la composition de l’œuvre) ?

Plus en général, la question reste la suivante : comment un aller-retour entre théorie de l’art et pratiques du cinéma peut-il éclairer les deux à la fois, rendre l’analyse de films plus claire et aiguë, renouvelant ainsi ce qu’on appelle « esthétique du cinéma », et en même temps remobiliser les catégories traditionnelles de l’étude de l’art, désormais éclairées par leur pertinence dans l’art du cinéma ?

**Deuxième partie : « Détail », « fragment », « partie »**

**Le « détail », curieux entre-deux**

Le film, c’est-à-dire le type d’œuvre pour lequel on a inventé le montage, et avec ce dernier des phénomènes visuels comme le gros plan[[18]](#footnote-18), le film serait-il donc l’art des détails par excellence ? Le gros plan constituerait-il l’éclosion même et l’exposition géante du détail, comme jamais dans les arts auparavant ? Ma thèse est qu’en réalité le montage ne produit que très rarement des détails, y compris lors des gros plans. Non pas que le cinéma affectionne les vues d’ensemble : la question n’est précisément pas de simple échelle, de taille de l’image. Le détail n’est pas quelque chose de simplement petit : il est plutôt quelque chose de *plus petit dans ce qu’on voit*. Le détail n’est pas une menue partie, il est une modulation particulière du regard sur la totalité, éventuellement reconstruite à travers ses parties. En somme, le détail est bel et bien une catégorie du regard (ce qui n’est pas forcément le gros plan), et son emploi n’est pas aussi fréquent qu’on le penserait.

Avant de voir ce qu’il en est dans les films mêmes, il nous faut une esquisse, aussi simple soit-elle, d’une cartographie des catégories du regard liées aux « œuvres » et à leurs parcellisations. Je la tracerai à partir de la catégorie (délicate) de « détail », selon trois axes, que je croiserai à la fin.

*– Premier axe : la définition du « détail ».* Qu’est-ce que détailler : est-ce simplement diviser en parties ? Il semble bien que non : il ne suffit pas de morceler, décomposer ou fragmenter, pour avoir des détails. Le détail n’est pas une partie n’importe laquelle. Par ailleurs, réciproquement, la totalité n’est pas non plus la simple somme de ses parties, et encore moins de ses détails. « Totalité », « parties », « détails » (et quels autres termes encore ? une étude plus vaste pourrait le dire) : il s’agit plutôt d’autant d’*approches différentes* d’un objet. Il s’agit de conceptions distinctes quant à la grandeur *et* la valeur de ce à quoi on s’attache. Sans doute gagne-t-on à les définir de manière croisée. En voici une proposition. Un détail n’est pas une simple composante d’une composition, qu’on appellera la « partie » du tout. Ni il n’est une pièce détachée du tout, qu’on appellera « fragment ». Un détail est précisément l’entre-deux : il est l’approche d’une totalité entre sa partialisation et sa fragmentation. Comme le « fragment », le détail *rompt* la totalité de l’œuvre (ce qu’on ne dira pas d’une « partie »). Comme la « partie », le détail *revient* à la totalité de l’œuvre, la rend constamment accessible à nouveau (à l’encontre de ce que fait le « fragment », pour lequel la totalité finale est par définition compromise). En d’autres termes, le sens même du détail, c’est de quitter la totalité pour y revenir, pour la revoir autrement. Qu’on le prenne du côté de la rupture de la totalité, qu’on le prenne du côté de l’accès à la totalité, le détail est toujours *ce qui fait la différence*. S’attacher à un détail, c’est vouloir et savoir voir l’œuvre différemment. Mais quelle différence, quel regard autre le détail produit-il, quels sont les enjeux de ces deux approches du détail ?

*– Deuxième axe : les idéologies du « détail ».* Les questions qu’on vient de soulever relèvent bien d’une idéologie de l’approche de l’œuvre. (C’est pourquoi il est des approches dont l’enjeu est de dévaloriser et même pourfendre le détail, non seulement comme chez Eisenstein, mais aussi comme chez les romantiques et les impressionnistes[[19]](#footnote-19)). Qu’est-ce que donc cette différence que le « détail » apporte, ou comporte ? Si l’éventail des positions est assez vaste, il semble qu’on puisse en établir les deux extrêmes assez aisément. D’une part, ce que j’appellerais *l’idéologie minimaliste* du détail : le détail comme confirmation surprenante du sens de l’ensemble. C’est le détail « indice », « emblème », de l’œuvre[[20]](#footnote-20). D’autre part, *l’idéologie maximaliste*: le détail est un éclatement du sens de l’ensemble. C’est alors le détail « point », « *punctum* », de l’image qui met en crise ce que celle-ci est censée communiquer, petit « pan » de peinture où l’œuvre se fait précisément pure peinture et n’est plus une composition mimétique[[21]](#footnote-21). Dans tous les cas, quelle que soit l’idée qu’on défend du détail, celui-ci vaut bien comme une partie détachable et révélatrice de l’œuvre. Il est quelque chose à laquelle on s’adresse, et on sait s’adresser, pour frayer un nouveau parcours du regard et par là du sens : il est le vecteur d’une initiation – quand il ne porte pas une valeur tout à fait exotérique, le parcours étant un rapprochement et renouvellement destiné aux *happy few*. Dans l’approche maximaliste, ce parcours devient un véritable contre-parcours, il « dis-loque » ce que la composition de l’œuvre avait agencé et unifié[[22]](#footnote-22).

*– Troisième axe : les pratiques du « détail ».* Dans tous les cas, le détail est une catégorie qui est strictement associée à une pratique (mais, doute pragmatiste, n’est-ce là le cas de toute catégorie ?). Nous avons vu qu’il est une approche. On pourrait dire qu’il est *un acte de changement du mode d’actualisation de l’œuvre.* Plutôt qu’une entité, il est une sorte de relais d’un double processus : entre la construction, l’actualisation de l’œuvre d’une part et sa reconstruction, l’altération de son mode d’actualisation d’autre part. Ainsi, dans une approche morphodynamique, peut-on dire que le détail est une véritable forme de l’espace-temps : une partie de l’œuvre, certes, mais qui consiste en un rapprochement et donc un ralentissement de l’œuvre même. Le détail est bien un effet de temps et tempo[[23]](#footnote-23).

En conclusion, le détail se trouve sur une carte où se croisent au moins : premièrement, la signification de la catégorie même de « détail » (entre la « partie » et le « fragment ») ; deuxièmement, sa valeur (plus figuratif ou plus plastique ; plus vérification, confirmation du sens ou plus luxuriance, débordement du sens) ; troisièmement, la tactique en jeu (passage d’une actualisation de l’œuvre à une actualisation autre, qui peut se réaliser dans les manières les plus variées). Le détail est bien un multiple entre-deux.

**Le cinéma, entre les arts**

La cartographie qu’on vient d’esquisser vaut pour les formes signifiantes que sont le « détail », le « fragment », la « partie » dans les œuvres en général. Aussi dessine-t-elle en creux des possibilités pour les œuvres cinématographiques. Comment la praxis du cinéma réalise et spécifie-t-elle de telles possibilités ? C’est le programme d’une vaste étude à faire, qui traverserait l’histoire du cinéma et lui donnerait sans doute une nouvelle lumière.

Voici une petite illustration, à partir du « détail », fausse évidence du cinéma. Celui-ci est bien l’art du (gros) plan et du montage, ses œuvres consistent bien en un processus de *changements d’échelles et de vitesses.* Pourquoi, malgré cela, le cinéma ne présente-t-il que de rares cas de « détails » ? Pourquoi un gros plan ou un plan rapproché, pourtant présents de manière régulière dans les films, ne détaillent-ils pas vraiment ce que le film fait voir ?

L’explication est complexe, car elle doit croiser théories et pratiques du cinéma. Pour commencer, il existe une certaine méconnaissance théorique des pratiques cinématographiques du « détail ». Nous l’anticipions avec la critique d’Eisenstein à Balázs : plusieurs discours et idéologies du cinéma se sont attachés depuis toujours au gros plan ou au plan dit de détail. Or, l’ensemble de tels discours donne un tableau passablement confus et paradoxal. On a célébré, dans l’art cinématographique, tantôt la force détaillante, tantôt la force autonomisante du *close-up*; la miniaturisation qui y est opérée en même temps que la géantification ; l’effet d’intimité avec celui d’exaltation ; l’humanisation et à la fois la métamorphose de tout objet dès qu’il est cadré de très près. En bref, beaucoup d’effets ont été attribués au gros plan, au plan dit de détail. En plus, la question du « scalaire » a été presque toujours parasitée par la question de l’« humain » (ou de l’« inhumain »), que l’on songe encore à l’obsession pour le visage lorsqu’il est question de gros plan : gros plan veut pratiquement dire « visage ». Que l’on songe alors à toutes les théories bien connues rattachées à cette obsession : d’Epstein, qui exalte dans le gros plan l’animation de l’inanimé, à Deleuze, qui lui assigne un pouvoir de « visagéification »[[24]](#footnote-24).

Cependant, à côté de telles théories qui ont orienté le regard de la praxis du cinéma, il y a aussi les différentes pratiques : les pratiques du cinéma qui, elles, ont été beaucoup moins rattachées au « détail » qu’au « fragment » et à la « partie » (rappelons une dernière fois que « partie » ne veut pas dire « détail »). En effet, toute la praxis du cinéma peut bien être abordée comme l’histoire du dialogue et de la polémique entre deux approches du montage : l’une du côté du « fragment » et l’autre du côté de la « partie ». Il s’agit de deux esthétiques et idéologies du cinéma – et de la forme artistique plus en général. D’une part, le cinéma a adopté un montage *partialisant*: c’est au sein d’une esthétique et une idéologie de la composition close, *unifiante*;d’autre part, il a adopté un montage *fragmentant*:au sein d’une esthétique et une idéologie de la construction ouverte, *multipliante* pourrait-on dire[[25]](#footnote-25). Or, où y trouvera-t-on des « détails » ?

Commençons par le cinéma de la composition unifiante. C’est là ce qu’on appelle le cinéma « classique », mais à condition d’entendre par ce mot beaucoup plus qu’une période, une filmographie définie : plutôt, une voie majeure de la praxis du cinéma, c’est-à-dire un *style artistique* (si l’on se décidait à prendre au sérieux ce concept en cinéma[[26]](#footnote-26)). L’analogie est en effet frappante entre le cinéma dit classique, c’est-à-dire le cinéma de la « scène » reproduite par « découpage », et la peinture mimétique occidentale classique, c’est-à-dire la peinture de l’histoire racontée par une fenêtre « trouée » qui donnerait à voir un ensemble varié mais unifié d’éléments[[27]](#footnote-27). Le souci de la synthèse, de ne pas perdre le spectateur dans l’acte de la vision pour lui faire lire la représentation de la manière la plus linéaire et claire possible, la valeur d’une totalité disposée de manière cohérente sont les mêmes dans les deux domaines. Dans le cinéma, on sait combien il est question de reproduire une totalité qui soit cohérente, unitaire, voire unique ­ – et pas une totalité qui soit multiple, ouverte, voire aléatoire, incertaine, qui dépende de l’acte de vision du spectateur. Ainsi construit-on, si possible, des scènes. Ainsi orchestre-t-on tout plan, rapproché ou éloigné, pour qu’il ne constitue pas autre chose qu’une « partie », une pièce, d’une composition en quelque sorte déjà donnée. Ainsi compose-t-on précisément par « découpages ». Quant aux changements d’échelles, ils doivent y être tellement illustratifs, c’est-à-dire motivés par le suivi de cette unité variée, qu’ils ne doivent pas se faire remarquer. Peu importe donc le nombre des gros plans ou des plans rapprochés.

En illustration de cette voie de la praxis du cinéma, qui conçoit donc ses œuvres comme un raccord de « parties », on peut songer à la scène finale de *Boulevard du Crépuscule* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), grand « classique » du réalisateur peut-être le plus classique (toujours au sens fort, stylistique, du mot). [VOIR FIG. 1] Ici, les plans rapprochés et les gros plans y sont un certain nombre, savamment modéré, mais aucun ne constitue un « détail ». La scène est bien révélatrice du sens du film, un rebondissement ultime et on ne peut plus emblématique, mais n’y figure aucune forme particulière de ralentissement, rapprochement de la vision. Par ailleurs, nous voyons combien il serait faussé de prétendre que les plans ici soient des « fragments » : ils sont plutôt de véritables éléments partiels, des « parties » donc, des « découpes », de cette unité qu’est la scène. Il s’agit bien d’un cinéma de la forme close, de la synthèse, et cela malgré la relance finale, qui s’achève sur un plan en travelling avant avec floutage.

Les plans « fragments », eux, sont le propre d’un cinéma opposé, que j’appelle cinéma de la composition multipliante. Il s’agit d’un art de la forme ouverte, d’œuvres de montage qui constituent des totalités qui ne sont pas données, des synthèses qui ne peuvent être achevées une fois pour toutes, mais dépendent de la vision qui en est faite : trop grande est la disparité des éléments mis en jeu ; et ces éléments, ce sont des « fragments ». Le montage n’est pas *narratif* mais *discursif*: il rapproche des plans moins pour suivre les lignes du récit que pour trouver des arguments (montage rhétorique, à la Eisenstein) ou créer des atmosphères (montage poétique, à la Epstein)[[28]](#footnote-28). Ainsi, pour revenir à la question de l’art, et même des styles, il est étonnant de voir comment, dans tout ce pan de cinéma, on poursuit le même idéal de l’art romantique : totalité ouverte, synthèse impossible, illimitation du réel, force fécondatrice du symbole. Le « fragment » y prend tout son sens, car l’enjeu est de ne constituer que des réalités autonomes, arrachées et adressées à des réalités plus vastes mais qui ne peuvent être constituées positivement. C’est le spectateur, le lecteur ou le mélomane qui créera les totalités ouvertes à partir de chaque fragment (morceau, esquisse, étude, et toute sorte de forme brève et préparatrice d’une œuvre qui sera toujours, par définition, à venir)[[29]](#footnote-29).

En illustration de cette forme anti-classique, romantique, l’*incipit* de l’un des films les plus cosmiques de nos temps : *Tree of Life* (Terence Malick, 2011) (mais cette voie du cinéma inclut des films aussi différents que ceux de Bresson, d’Ozu, de Godard, de Sokourov…). [VOIR FIG. 2] Ici, chaque plan n’en nécessite pas d’autres : il pourrait être le dernier de la séquence, qui pourrait en effet s’arrêter à tout moment, et qui semble avancer par répétitions et par bonds : aucune totalité n’est à reconstituer, aucune unité n’est à restituer à travers ses différentes « découpes », « parties ». Et en même temps, chaque plan ne signifie clairement pas tout ce qu’il y a à signifier : ses bords et ses rapports avec les plans voisins excluent visiblement quelque chose, qui demeure invisible. C’est une totalité ouverte et potentiellement infinie, qui ici n’existe qu’entre les plans (comme la totalité de pensée qui ne peut exister qu’entre les fragments de la philosophie romantique, ou la totalité de l’œuvre qui ne peut se créer qu’à travers le collage d’images cubistes ou dadaïstes, ou à travers la série des notes et des timbres des compositions dodécaphoniques ou post-dodécaphoniques­ – des œuvres qui ne doivent justement pas restituer une nature préexistante ou une forme musicale préétablie). Dans l’exemple de *Tree of Life*, il est intéressant de remarquer qu’il n’y a pratiquement que de plans rapprochés ou des gros plans, et pourtant aucun « détail ». C’est dire encore une fois combien la forme cinématographique, artistique, se comprend dans sa dynamique et pas dans l’absolu ; combien ainsi un « détail » n’est *pas une entité, une forme donnée, mais une puissance, un devenir de la forme*.

On comprend ici combien il est difficile de voir et concevoir un « détail » là où il y a un « fragment » : là où il n’y a pas une totalité unique à approcher et mieux voir, à dé-tailler et réexaminer. Le « détail », lui, il semble logique de le guetter là où il est bien question de totalités données comme unitaires. Il s’agira alors de rendre les « parties » de telles unités « détails », c’est-à-dire moments qui, plutôt que confirmer la clôture de la totalité même, la minent, en révèlent l’illusion, l’ouvrent. Une telle approche de l’œuvre cinématographique (de montage des plans, ici) est plutôt rare, certes. C’est pourquoi elle a constitué des moments justement célèbres dans l’histoire du cinéma. On peut songer à Hitchcock, ou à son opposé Antonioni (on peut par ailleurs caractériser ces deux précisément à travers la catégorie du « détail » : pour Hitchcock, il est question, selon sa célèbre phrase, de « diriger non pas les acteurs mais les spectateurs », c’est-à-dire de leur montrer à chaque fois *le* « détail » ; pour Antonioni, il s’est agi, de manière toute à fait nouvelle dans le cinéma, de laisser le spectateur le plus libre possible face à l’image, à la scène : de construire celles-ci comme un foyer de « détails » infinis) ; on peut aussi songer à Welles comme un entre-deux. On peut, en général, établir une voie transversale de la praxis du cinéma, entre la pratique unifiante des « parties » et la pratique multipliante des « fragments » : une voie où l’on produit des « détails », d’une manière plus unifiante (Hitchcock) ou plus multipliante (Antonioni). Nous n’exemplifierons ici que le premier extrême, plus simple à traiter : Hitchcock.

On connaît la force trouble que ce dernier a su donner à certains gros plans, ou à des plans très serrés détaillants, parfois soulignés par de travellings avant ou des grues, par exemple dans la séquence décisive de la fin de *Sueurs froides* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). [VOIR FIG. 3] Ces moments constituent bien un événement de reconfiguration de la totalité apparemment close : ils nous font voir ce que ni nous ni les personnages n’avions su voir auparavant et qui pourtant était là, et qui va changer le sens de la situation. Le zoom, le ralentissement de l’action, la suspension du temps de la narration, voire le saut en arrière…

**Conclusions : Une histoire du regard à travers les catégories *à l’œuvre***

Nous avons approché les films à travers cette orchestration interne du regard que produit le montage. Le cadrage et surtout le montage sont en effet une sorte de doublure constitutive de ce qu’on voit dans un film : ils font voir tout en pointant, ils mettent en scène tout en focalisant. (On comprend aisément cette particularité de la praxis du cinéma si l’on songe, par contraste, à la praxis du théâtre et à comment, dans ce cas, pointer, focaliser est rare, ponctuel, et pas constitutif de tout moment narratif et visuel). Du fait même de la mise en image et du montage, au cinéma rien n’apparaît qui n’ait déjà été vu. Ainsi, *tout jeu sur cadrage et montage est-ce un jeu au second degré* : dénié, comme dans un Wilder (cinéma de la composition unifiante) ; montré, comme dans un Malick (cinéma de la composition multipliante) ; mis en abyme, comme dans un Hitchcock (cinéma unifiant mais qui pratique le « détail »).

Reprenons ce dernier cas et sa pratique du « détail » pour conclure sur les catégories du regard au cinéma en général. Ce qu’on voit dans *Vertigo*, c’est en dernière analyse une spectacularisation de ce que tout acte de re-voir comporte. Dans tout film, nous pouvons faire ce que, dans *Vertigo*, le film, le montage fait : détailler, voir de près, réexaminer et donc reconstituer le film même. Non pas voir, de manière linéaire, unique, mais re-voir, par une modulation du regard, une suspension, un saut en arrière. Dans tout film, nous pouvons toujours chercher les détails, les éléments clés, à travers un deuxième ou un troisième visionnage, un arrêt, un retour… bref *à travers une analyse active*. Ce qui se passe dans *Vertigo*, c’est que c’est le film qui fait pour nous une telle analyse, la met en spectacle. La catégorie du regard qu’est le « détail » est ainsi littéralement *à l’œuvre.*

Finalement, la question épistémologique en jeu est : combien analysons-nous la forme du film *selon ses propres formes d’analyse*? Tenons-nous toujours à la forme du « détail ». On peut tracer la distinction entre d’une part les films qui, au nom de l’immédiateté du spectacle, neutralisent autant que possible leur aptitude à être détaillés, c’est-à-dire à être vus de près et réexaminés (que l’on songe à la rapidité sèche des films d’Hawks ou de Walsh – cinéma extrêmement unifiant), et d’autre part des films qui, par moments du moins, déchirent cette neutralité, montrent le fait qu’ils sont une vision parmi d’autres possibles, que ses éléments peuvent être revus (on peut songer alors à Welles, le comparer au cinéma plus allusif de Mankiewicz, etc. – autant de pratiques du « détail » de l’unité supposée de la composition). Nous avons suggéré cela en traitant le montage, partialisant d’une part et détaillant d’autre part. Mais on peut élargir la perspective au-delà du simple montage. On peut voir qu’il est aussi tout un éventail de films qui affichent plus ou moins fortement le fait de ne pas pouvoir être vus d’emblée, qui demandent plus ou moins clairement d’être revus, à cause de leur luxuriance de sens. Il ne s’agit plus alors de films aux montages détaillants, mais de films entiers qui se prêtent à être détaillés (on peut songer à tout un pan du cinéma contemporain, si différent soit-il, par exemple le second Lynch, des films comme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2007), le travail des frères Quay[[30]](#footnote-30)…). De tels films n’exhibent pas tel ou tel détail, dans tel ou tel autre plan, mais un nombre ouvert d’éléments (bifurcations narratives, exaltations d’objets, de paroles, de situations ordinaires, animations d’objets et de matériaux inanimés, etc.) qui *peuvent* devenir autant de détails et dont l’étendue, en dernière analyse, coïncide avec le film même. Ces films ne contiennent donc pas de mises en abyme ponctuelles de l’acte de re-voir, comme dans le montage détaillant d’Hitchcock ; ils sont de bout à bout des autoréflexions sur le voir en tant que re-voir.

Je ne pousserai pas plus loin cette étude, dont le but était la défense et l’illustration du trinôme : catégories du discours – catégories du regard – catégories du cinéma.

1. Sergueï Eisenstein, *Le film. Sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976 (tr. de *Film Form. Essays in Film Theory*, San Diego/New York/London, Harcourt Brace Jovanovich, 1949), chap. « Dickens, Griffith et nous », p. 394-395, italiques dans le texte. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Ibid.*, p. 393. [↑](#footnote-ref-2)
3. Je me permets de renvoyer à Gian Maria Tore, « De l’utilité et de l’inconvénient du genre pour les œuvres (et notamment pour les films) », *in* D. Ablali, S. Badir et D. Ducard (dirs), *En tous genres. Normes, textes, médiations*, Louvain-la-Neuve, Academia-l’Harmattan, 2015, chap. 6. [↑](#footnote-ref-3)
4. Pour cette distinction rigoureuse entre « scène » et « séquence » : Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, chap. « Problèmes de dénotation dans le film de fiction » ; pour son approfondissement esthétique et idéologique : cf. Noël Burch, *La lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991 et Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, A. Colin, 2010 (2001). [↑](#footnote-ref-4)
5. Je réduis ici la perspective bien plus vaste (magistralement vaste) de Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, dont ces pages sont débitrices. [↑](#footnote-ref-5)
6. Cf. au moins Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978. [↑](#footnote-ref-6)
7. Certes, l’approche que j’appelle microscopique du film est déjà pratiquée depuis quelques décennies, mais d’une manière alterne, éparpillée, et on ne peut pas affirmer qu’aujourd’hui elle soit majoritaire, à cause aussi de polémiques de chapelle peu éclairantes : je pense par exemple à David Bordwell et Noël Carroll (dirs), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, 1996 ou Noël Carroll, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, 2003, qui, après tout, théorisent sur la forme signifiante des films tout en attaquant les approches qui le font. [↑](#footnote-ref-7)
8. La notion de « praxis » est centrale pour l’approche dont il est question ici, mais sera donnée pour acquise. Je me limite à renvoyer aux études essentielles de Hubert Damisch, *L’origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993 (1987) pour la « praxis picturale », ainsi qu’aux propositions de Michael Baxandall, *Formes de l’intention. Sur l’explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991 (tr. de *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, 1985) pour différentes « praxis » artistiques – études auxquelles on pourrait trouver des correspondances dans Noël Burch, *La lucarne de l’infini*, *op. cit.*,pour la « praxis du cinéma », ainsi que dans le travail pionnier de Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969 et dans les propositions actuelles d’André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008 et peut-être chez Jacques Aumont, *L’œil interminable*, Paris, La Différence, 2007 (Séguier, 1989). Assurément la « praxis du cinéma » est-elle une catégorie du regard *macro* regrettablement peu développée. [↑](#footnote-ref-8)
9. On notera aussi la reprise de « scène » et « séquence » en narratologie (cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, chap. « Durée ») et surtout de « séquence » en linguistique textuelle, terme pivot pour expliquer le passage de la « phrase » au « texte », ou en analyse conversationnelle, terme pivot pour expliquer, ici aussi, le passage de la plus petite unité qu’est l’« échange » à la plus grande qu’est l’« interaction » (toujours depuis le début des années 1970, cf. Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l’analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009 (1996), entrée « Séquence »). [↑](#footnote-ref-9)
10. Cf. Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Images modernes, 2005 (Albatros, 1979), p. 56 *sq.* [↑](#footnote-ref-10)
11. Cf. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe. Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 284-338, où l’on explique clairement la « forme-symptôme » et la dialectique « extatique » d’Eisenstein, en opposition à la « forme-synthèse » et à la dialectique ordinaire, qui est normalisante, clôturante, totalisante. [↑](#footnote-ref-11)
12. Béla Balázs, *L’homme visible et l’esprit du cinéma*, Paris, Circé, 2010 (tr. de *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Wien/Leipzig, Deutsch-Österreichisches Verlag, 1924), p. 61. [↑](#footnote-ref-12)
13. Sergueï Eisenstein, « Béla oublie les ciseaux » (1926), *in Œuvres, tome I. Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 1974, p. 157-165. [↑](#footnote-ref-13)
14. Pour le gros plan, qui ne saura pas être un « détail » : cf. Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 248 ; pour la synecdoque, qui ne saura pas être un « détail » : *ibid.*, p. 241-242. Cf. aussi l’explication de Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 312 s. sur le gros plan comme « symptôme » et pas « détail ». Pascal Bonitzer développe tout une approche du cinéma en se basant, entre autres, sur la conception d’Eisenstein du gros plan et son rapport au tout : « Le gros orteil : “Réalité” de la dénotation, 2 », *Cahiers du cinéma*, 1971, 232, p. 15-24 ; *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982 ; *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985. [↑](#footnote-ref-14)
15. Je tire l’épistémologie « synoptique » et « grammaticale » de la philosophie de Wittgenstein chez Christiane Chauviré et Jérôme Sackur, *Le vocabulaire de Wittgenstein*, Paris, Ellipses, 2015, entrées « Aspects, voir… comme » et « Psychologie philosophique », et l’étude « morphodynamique » de Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti, *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF, 2001. Mais ce ne sont là que des exemples, qui appartiennent à une tradition – minoritaire, certes – qui s’affirme au moins avec les romantiques (voir Humboldt ou la philosophie de la nature) et se relance un siècle plus tard avec la phénoménologie gestaltiste (voir Köhler) ; cf. aussi Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile. Mathématiques, physique, philosophie*, Paris, Seuil, 1993. Dans la même épistémologie constructiviste et pluraliste, on pourrait citer aussi la tradition pragmatiste qui va de Peirce à Latour, en passant par Nelson Goodman et Deleuze et Guattari. Nous ne nous appesantirons pas là-dessus. [↑](#footnote-ref-15)
16. Pour ce glissement de sens, que l’on donne couramment pour acquis, entre « œuvre » comme « (n’importe quel) objet fabriqué » et « œuvre » au sens d’« objet du monde de l’art », avec toute l’idéologie qui s’ensuit : cf. Larry Shiner, *The Invention of the Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, 2001, chap. « The Artist, the Work, and the Market». [↑](#footnote-ref-16)
17. Pour cette question, approchée au sein de la problématique « visuelle » du XXe siècle : Andrea Pinotti et Alessandro Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, chap. « Genealogie », p. 94 *sqq*. Pour une confrontation poussée entre l’œuvre et la pensée d’Eisenstein et le *Zeitgeist* de son époque, lié au « montage » : Antonio Somaini, *Ejzen*š*tein. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011. Pour une mise en perspective, qui est aussi un bilan actuel du montage en tant que « seule invention du cinéma » : Jacques Aumont *Montage. « La seule invention du cinéma »*, Paris, Vrin, 2015. [↑](#footnote-ref-17)
18. Si l’on entend par « film » le produit du cinéma tel qu’il s’est normalisé vers la fin des années 1900 : cf. André Gaudreault, *Cinéma et attraction*, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-18)
19. Cf. Daniel Arasse, *Le détail*, *op. cit.*, chap. « Rejets modernes ». [↑](#footnote-ref-19)
20. Cf. *Ibid.*, p. 194 *sqq*. Hubert Damisch, dans « La partie et le tout », *Revue d’esthétique*, 1970, 2 (repris dans D. Cohn, *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d’Hubert Damsich*, Paris, Éditions Rue d’Ulm, 2003, pp. 321-341), a montré qu’une telle approche a eu une importance capitale dans la constitution de l’art comme lieu d’une théorie, non plus d’une simple critique mais d’une véritable méthode scientifique – que ce soit avec Morelli (qui vise à l’attribution des œuvres aux auteurs), que ce soit avec la démarche apparemment opposée de Wölfflin (qui vise au rattachement des œuvres aux styles des époques, et donc à leur anonymisation). [↑](#footnote-ref-20)
21. Il s’agit de théories de l’image connues pour leur approche paradoxale : le « *puntcum*», où le détail est le vecteur du « sens obtus » de l’image, chez Barthes ; le détail « pan » qui fait éclater le tableau, qui entraîne le désastre de l’œuvre, chez Didi-Huberman (en réalité, Didi-Huberman propose qu’on distingue l’« éclat » de l’œuvre à cause des détails de l’« éclat » à cause des pans – on ne s’appesantira pas là-dessus) : Roland Barthes, « Le troisième sens : notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Les cahiers du cinéma*, 222, 1970 (repris dans *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, pp. 39-60) et *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1980 ; Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée. Suivi de* Le chef-d’œuvre inconnu *par Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985, p. 86 *sqq.* et « L’art de ne pas décrire : une aporie du détail chez Vermeer », *La part de l’œil*, 1986, 2 (repris dans *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Minuit, 1990, « Appendice »). Arasse en développe une version plus modérée, où le détail « emblème » du tableau porterait celui-ci à son « comble » : Daniel Arasse, *Le détail*, *op. cit.*, p. 212 *sqq.* [↑](#footnote-ref-21)
22. Pour plus de précisions : Daniel Arasse, *Le détail*, *op. cit.*, p. 223 *sqq.* et Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, *op. cit*., *passim.* [↑](#footnote-ref-22)
23. Il s’agit, au fond, des conclusions des études de Didi-Huberman et d’Arasse. [↑](#footnote-ref-23)
24. Pour toutes ces questions rattachées au *close-up*: cf. Mary Ann Doane, « The Close-Up : Scale and Detail in the Cinema », *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2003, 14/3, p. 89-111. [↑](#footnote-ref-24)
25. Pour cette dernière esthétique et idéologie : cf. récemment Vincent Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d’avant-garde*, PUR, 2014. [↑](#footnote-ref-25)
26. Le « style » reste étonnamment peu précisé et étudié dans le discours sur le cinéma, surtout si l’on songe à la facilité avec lequel il est évoqué. On doit en quelque sorte à David Bordwell sa renaissance (au moins depuis *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, 1985), mais, hélas, dans un sens absolument formaliste, non-sémiotique : le « style » est le choix technique qui est effectué à n’importe quel niveau de la création du film. Or, il existe un discours sur le « style » autrement plus riche et complexe, qui consiste précisément à nouer, grâce au « style », forme et fond, motifs et motivations, gestes et valeurs. Sans citer la littérature rhétorique, linguistique, sémiotique, on peut se référer à une approche plus généralisante, épistémologique : cf. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », *Les temps modernes*, 1952, 80 et 81 (repris dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, chap. I.) ; Nelson Goodman, « The Status of Style », *Critical Inquiry*, 1975, 1 (repris dans *Manières de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 1992 – tr. part. de *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett – chap. II). Pour une première approche en art : Mayer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1960, chap. « La notion de style » (tr. de « Style », *in* A. Kroeber et *alii* (dirs), *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, University of Chicago Press, 1953). Pour le cinéma, l’étude la plus proche de mon discours est, à ma connaissance, Frank Curot, *Styles filmiques, 1. Classicisme et expressivisme*, Paris-Caen, Lettres Modernes-Minard, 2000 ; mais c’est toujours la notion de « praxis du cinéma » qui se révèle la plus précieuse à cet égard : Noël Burch, *Praxis du cinéma*, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-26)
27. Pour la composition picturale classique : cf. entre autres Hubert Damisch, *L’origine de la perspective*, *op. cit.* et Daniel Arasse, *Le détail*, *op. cit.*, chap. « Le tableau-machine » et *passim*. [↑](#footnote-ref-27)
28. Sur montage « narratif » *vs* « discursif », je m’appuie sur la distinction de Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, *op. cit.*, mais je range dans ce second type de montage aussi ce que pour Amiel constitue un troisième type, le montage « de correspondances », plus poétique. Cela pour deux raisons. Une raison précise : je voudrais garder comme fondamentale l’opposition « récit » *vs* « discours » (voir Benveniste). Une raison générale : je n’approcherai pas les questions liées aux rythmes au sens vaste, car elles demanderaient une problématisation poussée (voir le flou et les difficultés de toute la littérature cinématographique à cet égard). [↑](#footnote-ref-28)
29. Je me limite à renvoyer aux vastes études de : Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977 ; Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L’absolu littéraire*, *op. cit.*; Charles Le Blanc, Laurent Margantin & Olivier Schefer, *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, J. Corti, 2003. Pour une première approche de la musique en particulier : cf. Anne Roubet, « Fragment », *in* Ch. Accaoui (dir.), *Éléments d’esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2011 ; pour la littérature : cf. Jean-François Chassay, « Fragment », *in* P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002. [↑](#footnote-ref-29)
30. Pour ces derniers, cf. l’une des très rares interventions sur la question du « détail » au cinéma : André Habib, « L’œil détaillé : pratique du détail dans les films des Quay », *Hors-champ*, août 2002, en ligne <http://www.horschamp.qc.ca/cinema/aout2002/quay.html> (consulté le 31 août 2017). [↑](#footnote-ref-30)