Cadre, image et connaissance

Sur les formes du film et les gestes de son analyse

Gian Maria Tore[[1]](#footnote-1)

Introduction : Le cadre avant l’image

Quelle est l’importance d’un cadre pour un film ? Des manuels examinent son rôle dans la composition de l’image. Ils nous expliquent l’importance du cadre *pour ce qu’il contient* et par là ce qu’il exprime. Mais notre question est plutôt : quelle est son importance *pour ce qui le contient, c’est-à-dire pour le film*? Quelle est sa place dans la sémiotique du film, son importance pour la manière dont le film est vu et conçu ? On nous ripostera qu’une telle question ainsi posée n’est que trop abstraite ; que nous n’aurons qu’à nous remettre, de manière plus ponctuelle, plus technique, au cadrage : nous demander quelles opérations de production du cadre sont envisagées au sein de la production plus générale de tel ou tel autre film. Mais non seulement nous pourrons constater que même en ces termes la question reste étonnamment peu abordée, nous voudrions surtout nous atteler à montrer qu’elle est amputée. Nous soutiendrons, premièrement, que la question du cadrage doit être associée à la question du montage, cette dernière étant aussi extrêmement négligée, sous-estimée ou méconnue ; deuxièmement, que le cadrage comme le montage ne peuvent, à leur tour, être compris comme de simples opérations techniques (et l’on se demande si ce n’est pas une telle réduction qui est à l’origine de leur méconnaissance)[[2]](#footnote-2). Ce sont des opérations, certes, mais à la fois matérielles et symboliques, sémiotiques donc : des *gestes*. Elles font et font voir à la fois, dans un jeu plus vaste où *l’on voit et conçoit*, où percevoir est aussi penser, où produire est une activité non seulement technique mais plus largement sémiotique. Nous voudrions attribuer la plus grande importance à de tels gestes et soutiendrons que leur portée ne peut se réduire à la production d’une certaine image ou suite d’images : à tout le moins entraînent-ils tout une vision du film, une conception de ce qu’est le film.

Il s’agit de se poser à un niveau où le cadre préexiste à toute formation d’images : où il soit abordé, pourrait-on dire, comme l’*a priori* de celles-ci. Mais il s’agirait ainsi d’un *a priori* historique[[3]](#footnote-3), bien situé, au sein de pratiques particulières de production d’images, *dont* le cinéma, et même certains cinémas, qu’il faudra différencier. C’est en ce sens que nous soutenions qu’il faut s’adresser non pas tant à ce que le cadre contient qu’à ce qui contient le cadre même.

Car l’histoire des images ne coïncide pas avec l’histoire des cadres : ceux-ci sont apparus assez tardivement, au sein de certaines pratiques. Il n’est pas inutile de rappeler que, d’abord, vers la fin du Moyen-Âge, le cadre est mis au point comme une *composante* *marginale* de la valorisation des images : il s’agit du *quadro*, une bordure rigide qui a permis davantage d’arracher d’un lieu certaines images et les faire circuler. Ensuite, avec la Renaissance, le cadre s’est transformé en une *notion* *essentielle* de la praxis de production d’images qu’est la peinture : il s’agit alors du tableau, c’est-à-dire une image produite pour être accrochée dans des lieux de plus en plus variés. Arrivent ainsi les galeries, et puis, et surtout, les musées... Mais ce n’est pas tant l’institution du musée qui entraîne une autre manière de voir et concevoir l’image, comme on a pu le penser souvent : les musées arrivent lorsque les images sont déjà en circulations, car délimitées, autonomisées par rapport à un site, une architecture. Les images peintes sont déjà en large partie des tableaux et plus des fresques ou des retables : des images dont la sémiotique se joue toute à l’intérieur de leur propre cadre, ou en tout cas à partir de leur cadre. C’est dire que le cadre, de composante matérielle parmi d’autres de l’image, devient ce qui détermine fortement le sens de l’image même. On pourrait dire, dans une formule qui mette en avant l’enjeu : les peintures anciennes n’avaient pas de cadre, les peintures modernes ont surtout un cadre (et le fait que le cadre matériel semble devenir désormais optionnel pour les peintures actuelles ne doit pas nous tromper : c’est qu’entre-temps les murs blancs, ou les salles noires, bref les espaces nus autour des peintures fonctionnent comme cadre). Ainsi concevons-nous les images désormais comme ce qui est le produit d’un cadre (quelle que soit la manifestation matérielle de ce dernier). À l’opposé exact des peintures rupestres ou des fresques religieuses, nos images sont pour l’essentiel un visible délimité, isolé : bien encadré[[4]](#footnote-4). Le cadre possède une telle force réflexive à notre époque qu’il est devenu même un concept phare de l’épistémologie moderne, selon laquelle le monde phénoménal tout entier est le produit d’un travail sur les *frames…*[[5]](#footnote-5) Une telle archéologie ne constituera pas l’objet de notre étude, son évocation sommaire ne nous sert que pour poser tout de suite le cadre comme un véritable problème : l’ôter de son évidence actuelle, cachée dans tel ou tel autre type d’images – ainsi que telle ou telle autre locution aujourd’hui banale (« dans le cadre de… », « *framework* »…). Il faut comprendre l’importance du cadre *avant l’image* : l’existence du cadre comme question et projet, vision et conception, geste.

Nous nous focaliserons sur le film, dans un parcours double : d’une part, nous nous demanderons comment y cerner l’existence du cadre, qui est bien plus problématique qu’elle n’en a l’air lorsqu’elle est réduite à un fait technique ; d’autre part, nous essayerons de prendre cette dernière comme outil de connaissance du film même. Si le film ne peut se penser sans cadre, qu’est-ce que le cadre nous fait penser du film ? Ou qu’est-ce qu’il nous apprend de la manière dont nous pouvons nous prendre face aux films lorsque nous les analysons ?

Le but que nous visons est une épistémologie de l’image au sens le plus fort du terme : *ce que c’est que de connaître une image face à l’image même*, par la manière dont elle est déterminée. Et le cadre est l’une de telles déterminations. Il ne s’agira que de proposer des pistes, en renouant, plus ou moins implicitement, le dialogue avec les théories modernes de l’art selon lesquelles *l’image nous fait penser*. Elle est vision et conception active, performative. Et elle l’est, encore avant que par son contenu, par son mode d’existence et circulation. Or celui-ci, nous venons de le rappeler, est déterminé par le cadre. C’est pourquoi nous poserons la question : qu’est-ce que le cadre nous fait voir et concevoir ?[[6]](#footnote-6)

1. Préliminaires sur la construction du film par le plan : les gestes de cadrage et montage

Sans doute n’y a-t-il pas eu de production d’images qui ait rendu aussi centrale la production du cadre comme le cinéma. Le terme même de cadrage est né avec le cinéma, avant d’être employé dans le discours sur la photographie, puis sur la peinture[[7]](#footnote-7). (*Le terme de cadrage*: non pas sa pratique, son existence matérielle, mais son existence sémiotique acquise et partagée, qui est surtout le niveau d’analyse qui nous intéresse.) Au cinéma, le cadre semble être la chose la plus évidente qu’il soit : le film est avant tout l’apparition d’une surface lumineuse délimitée – tout comme, rappelions-nous, un tableau est avant tout une surface peinte dans une limite donnée. Mais au cinéma le cadre a ceci de particulier : qu’il possède une durée établie. Le cadre commence à un moment du film et s’arrête à un autre. On appelle cela un *plan* : ce qui est produit par un cadre jusqu’au moment où intervient une *coupe* (*cut* en anglais) et où un nouveau cadre est *monté* par la suite. Or, c’est une telle spécificité du cadre au cinéma qui, tout en étant bien reconnue, pose des problèmes qui sont loin d’être évidents pour la compréhension du cadre même, y compris pour sa définition. Ils sont au moins de deux sortes. Leur discussion constituera un préliminaire essentiel pour entamer l’étude du cadre.

Premièrement, la question se pose en des termes apparemment techniques, matériels. Étant donnée la durée du cadre, et partant la variabilité de sa figuration et composition internes, où commence et où finit exactement un cadre dans un film, à quel moment y en a-t-il un nouveau ? On vient de le suggérer, on ne peut répondre à une telle question qu’à condition d’associer le cadre au processus de cadrage et ce dernier à celui du montage, et de faire, enfin, de ces deux une sorte d’hendiadys pour la définition du plan. Cadrage et montage ont beau être deux opérations techniquement, professionnellement, matériellement distinctes, toujours est-il qu’elles s’enchevêtrent du point de vue phénoménal. Elles concourent de manière indissociable à l’unité filmique visible qu’est le plan. Or, le plan peut présenter, et présente très souvent, des variations de cadrages dites précisément montages internes, et ces variations dépendent tout aussi bien d’un mouvement de caméra, d’un mouvement d’acteurs, d’un changement du décor… C’est dire que même si le cadre n’est pas altéré du point de vue technique, par le geste du cadreur, il l’est du point de vue phénoménal, par ce que le film offre à la vision. Encore plus, le plan est, dans tous les cas, délimité par son agencement avec d’autres plans, lesquels entraînent toute une valorisation contrastive, différentielle, dynamique du plan de départ, et donc de ses cadres : un plan à qui l’on fait en suivre un autre change non seulement de sens, mais aussi de manière d’être perçu.

Mais l’évidence du cadre tombe, pour ainsi dire, avec plus de fracas à un second niveau, qui n’est plus seulement phénoménal mais entièrement conceptuel. Sans doute est-ce le niveau le plus méconnu du discours sur le film et nous devrons nous y attarder davantage. Il s’agit de mettre en discussion de manière frontale la nature simplement matérielle des plans, du cadrage et du montage ; de contester l’approche qui s’intéresse à ceux-ci avant tout comme à de simples opérations de la technique de réalisation d’un film. Le cadrage et le montage, tant qu’ils seront vus comme des pratiques professionnelles, à quoi ajouter par la suite une théorisation éventuelle et des remarques empiriques, ne pourront pas être compris dans leurs problèmes historiques et esthétiques, qui coïncident avec la définition même, historique et esthétique, du film. Malheureusement, si l’histoire de l’art est volontiers aussi conceptuelle, cela est loin d’être le cas pour le cinéma. Si, par exemple, il semblerait trop borné de réduire le collage du début du XXe siècle à une technique, éventuellement assortie ici et là de spéculations, et ne pas l’approcher directement comme *une manière nouvelle de concevoir le tableau et donc de le voir*, tel n’est pas tout à fait le cas pour le plan, le cadrage, le montage. Nous devons donc illustrer, motiver, défendre le parti selon lequel derrière ces termes il y a des manières de penser l’image en mouvement, de la faire exister selon un certain sens et pas un autre.

Commençons par défendre l’idée que « plan », « cadrage » et « montage » sont de véritables catégories du regard. Nul terme n’est innocent – faut-il en discuter ? Si les mots entraînent toujours une certaine manière de voir et concevoir les choses, il n’y a pas de raison pour que nos trois termes fassent exception. C’est que les mots ne sont nullement des étiquettes pour les choses d’un monde que nous connaîtrions déjà. La linguistique moderne nous l’a appris dès sa fondation, le comparatisme de Humboldt, qui démontre que la parole n’est pas un élément interchangeable d’une langue à l’autre : chaque parole, chaque langue produisent leur *Weltanschauung*. Le monde n’est pas universel, derrière la diversité des langues, mais il est à chaque fois mis en forme, exprimé différemment par celles-ci[[8]](#footnote-8). Prenons alors nos trois termes, que nous pensons en français, et examinons leur formulation différente en langue anglaise (gardant à l’esprit que, dans ce cas, ils ont été travaillés surtout au sein du cinéma américain). Ici, au lieu du « plan », on a le « *shot* » : au lieu de la surface produite par un cadrage, on a le simple produit d’un *shooting*, uneprise de vue. Et au lieu du « montage », on a normalement l’« *editing* », qui suit le « *cutting* » du matériel tourné : un véritable travail d’édition, le plus réglé et linéaire possible (on parle du « *continuity system* »). Le « *montage* » existe aussi en anglais, mais il est plutôt exceptionnel ; ainsi parle-t-on de « *montage sequence* », expression qui n’aurait aucun sens en français. Car, en français, toute séquence passe par le « montage » – à l’exception remarquable de ce qu’on appelle le plan-séquence ; en anglais, passe par le « *montage* » seulement la séquence complexe, qui tord la continuité spatiotemporelle de la narration pour assembler une pluralité d’événements. En synthèse, le « *montage* », dans la terminologie, *dans la vision et conception*, de langue anglaise, est la construction d’un espace-temps démultiplié ; il est un véritable assemblage, marqué par son exceptionnalité. La construction de l’espace-temps normale est plutôt de l’ordre de la scène : elle est fondée autant que possible sur l’unité du temps, du lieu, de l’action. C’est pour l’essentiel ce à quoi s’attache l’« *editing* ». Idéalement, l’« *editing* », le montage tel qu’il est nommé, vu et conçu, normalement dans les pays de langue anglaise, consiste à effacer la multiplicité matérielle des plans pour signifier une unicité de l’action, ou en tout cas de la situation narrative. On prescrit un art du « *cut* » et du « *edit* »invisibles. Le « *montage* » est alors l’entorse réflexive à un tel idéal : le cas où on doit voir les sauts entre les plans et donc la pluralité de ceux-ci.

Il s’ensuit que le français, en se référant aux « plans », au « montage », aux « cadrages », non seulement se rattache à des routines professionnelles différentes que l’anglais, non seulement s’intéresse à des phénomènes qui ne sont pas tout à fait produits de la même manière, mais voit et conçoit tout autre chose. De même, il voit et conçoit autre chose lorsqu’il se réfère au « réalisateur », là où l’anglais se réfère au « *director* » : de manière très cohérente avec ce qu’on vient d’évoquer, l’anglais pense et indique une personne dont le rôle est précisément de diriger les acteurs *sur scène*, ce qui ne veut guère dire de réaliser un film… Dans la vision et conceptionanglo-saxonne, le « *directing*»est clairement quelque chose de bien distinct du *writing* comme de l’*editing*. Alors qu’il est clair, dans le monde du français, qu’un film ne peut être « réalisé »sans être écrit et monté.

Se référer au film comme étant axé sur le *directing* ou sur la réalisation, composé de *shots* ou de plans, simplement édités ou véritablement montés, n’est-ce pas là voir et concevoir le film différemment, autant pour un technicien que pour un spectateur, autant pour ce qu’on appelle la production que pour la réception du film ? C’est dans ce sens que nous soutenions l’importance de nous attacher au cadre comme une forme qui détermine l’expérience de l’image : le cadre *avant l’image* en quelque sorte. Songeons encore une fois à la peinture pour mieux comprendre le nœud indissoluble entre théorie et pratique des formes de l’image : prenons la perspective. Elle y est bien reconnue comme geste pratique et théorique : ni simple technique, ni simple spéculation, mais une certaine manière de faire exister le tableau. Elle appartient au peintre autant qu’au spectateur. Elle est une forme sémiotique, ou « symbolique », elle est un « paradigme », qui permet d’aborder les déclinaisons de la peinture. Elle est ce qui permet d’aborder la peinture comme problème posé en autant de « cas », résolu en autant de « déclinaisons ». Elle n’est pas un fait naturel, destiné à s’imposer à toute image picturale ; elle est une variable, destinée à déterminer telle ou telle autre image. Elle est en outre portée différemment par les images : explicitement ou implicitement, de manière très ou peu pertinente[[9]](#footnote-9).

2. La construction du film en question : le jeu des parties, des fragments et des détails

Quels sont donc les enjeux des cadrages et montages, quelle question se pose pour le plan cinématographique, qu’elle soit déclinée par une construction en continuité telle la scène (l’*editing* anglais) ou en assemblages dans une véritable séquence (voir ce qu’en anglais on appelle *montage*) ? C’est tout simplement le film en tant que construction. C’est le film comme une multiplicité d’éléments sur une durée : le sens d’un tel ensemble, la valeur de leur unité.

C’est là un problème bien reconnu par les historiens qui s’occupent de comment le « film » a pu s’instituer comme nouvelle forme, au début du XXe siècle : de quelle manière les images en mouvement, les « vues animées », peuvent-elles tenir ensemble sur plusieurs minutes, plusieurs heures ? comment dépasser les plans individuels (qui à l’époque possédaient une durée très limitée) ? La narration ne suffit nullement, il faut tout un art de la perception et conception de l’espace-temps filmique. Il faut des solutions aussi, en large partie, fondées sur cadrages et montages[[10]](#footnote-10).

Or, un tel problème est loin d’être central pour le seul cinéma des premières années, il doit être pris au sérieux pour le cinéma tout entier. Pour le développer, nous proposerons une piste qui part du constat qu’un tel problème est aussi au cœur des autres arts, et qu’encore une fois ceux-ci peuvent éclairer le cinéma[[11]](#footnote-11). Partons d’une schématisation aussi simple et fondamentale pour l’histoire conceptuelle de l’art que la suivante : ou bien l’œuvre d’art est *une composition organique*, c’est-à-dire close et organisée, faite de *composantes* déterminées ; ou bien elle est produite comme une *totalité ouverte*, c’est-à-dire comme le reflet, ou la *réflexion*, d’une totalité plus vaste, mais toujours invisible, toujours à venir. Il s’agit de la distinction bien connue entre la voie du classicisme et la voie romantique de l’art. Si pour la première, l’œuvre est l’union ordonnée de *parties*, pour la seconde, au contraire, l’œuvre n’a pas de véritables composantes, elle consiste en des *fragments.* À ces deux approches, et pour animer et nuancer leur opposition, nous ajouterons une troisième, non moins importante dans l’histoire de l’art, bien que moins reconnue : le *détail*. Ce dernier semble bien constituer une oscillation entre la dynamique de la composition en parties organisées et l’ouverture par fragments détachés. Le détail est la partie qui ouvre provisoirement la totalité donnée pour la recomposer. Il est à la fois la partie disloquée et la réflexion d’une totalité sur la meilleure manière de s’organiser à son sein.

Aussi, l’histoire et la théorie des arts nous apprennent-elles que fragment, partie et détail ne sont absolument pas la même chose. Ou peut-être mieux : qu’ils peuvent être la même « chose », laquelle fait alors sens différemment : elle entraîne des visions et conceptions distinctes sur la manière dont, à partir d’elle, il faut parvenir à l’unité de l’œuvre.

C’est ce que nous pouvons dire des plans, les cadrages et montages, par rapport à l’unité du film :

* *Les plans peuvent être saisis comme les parties d’un film, vu et conçu alors comme une composition close*, grâce un à processus de cadrage et montage unifiant (un « *editing* »), qui produira des totalités bien fermées. Réservons pour celles-ci le nom de *scènes*.
* *Les plans peuvent également être compris comme les fragments d’un film, vu et conçu alors comme une totalité ouverte*,une totalité qu’on ne devrait peut-être même pas nommer com-position, c’est-à-dire organisation close, unitaire. Le film est ici un agencement sériel, et ce sont de telles séries qu’il faudrait nommer *séquences*. Cadrage et montage signifient ainsi l’inachèvement, le décentrement, la démultiplication (c’est le collage ou l’assemblage dans les arts, le « *montage* » du cinéma en anglais).
* *Les plans peuvent enfin être compris comme les détails d’un film*,grâce à un cadrage et un montage qui ouvrent la totalité composée du film, ou d’un moment du film. Alors que ce dernier était censé être unifié et achevé, le détail apporte littéralement une révision. Il réexamine et reconfigure. Il *analyse* (nous reformulerons ce point par la suite).

Pour commencer une étude des formes, nous avons besoin d’employer de manière autrement plus problématique des termes qui, dans les faits, circulent de manière à peu près interchangeable : détail ou partie de film, voire fragment, scène ou séquence, peut-être aussi composition... Nous devons aussi rendre autrement plus sémiotiques des discours simplement techniques, où, à l’égard du cadrage, le détail est un certain type de taille du cadre ou d’objet cadré (on appelle un plan focalisé sur un objet « plan de détail », quelle que soit la place de cet objet et de ce plan dans le film ; on pense ainsi que le film est susceptible de produire sans cesse des détails). Les véritables détails sont rares au cinéma, car normalement on fait tout pour composer l’espace visuel, pour dépasser et effacer les coupes, bref pour que l’espace ne soit pas trop visiblement articulé, ou pire fragmenté. L’écrasante majorité des films, puisqu’ils restent liés au modèle de la scène, produisent, par leurs cadrages et montages, des parties vouées à former une totalité close : les composantes d’une composition évidente et qui pour cela même se laisse oublier. Ainsi n’est-ce pas la taille du cadre qui fait à ce qu’il y ait un détail, le produit d’une opération de cadrage isolée du montage, mais plutôt la manière dont un tel cadre participe localement à la forme du film dans sa globalité. Le film qui se laisse détailler, c’est le film qui, pour la manière dont il est construit, nous fait croire que nous avons tout vu, tout compris : c’est n’est que là qu’un certain processus de cadrage et montage est susceptible d’ouvrir la totalité supposée close du film. Le fait qu’un objet soit cadré de près n’implique en rien un tel processus, car il peut s’agir tout aussi bien d’un élément de plus à ajouter à la composition de la scène, et pas à sa révision. Ce sera alors un plan qui fonctionne comme une partie, une composante. Mais il peut s’agir aussi d’un élément absolu, sans liens visibles avec l’ensemble des éléments environnants. Ce sera alors un élément symbolique, un renvoi à une dimension invisible du film, dont il ne constituera qu’un fragment. Ce sera, comme l’ont préconisé les romantiques, un absolu avec qui on ne peut composer, qu’on ne pourra que collectionner, enchaîner avec d’autres fragments.

Résumons nos propositions préliminaires pour l’étude du cadre au cinéma. Premièrement, nous devons penser les cadres avec leurs durées et leurs coupes, leurs variations internes et leurs corrélations externes avec les cadres qui précèdent et les cadres qui suivent. Les cadres, tout comme les coupes, les plans en général doivent se penser, dans un film, de manière processuelle, relationnelle, différentielle. Mais ils doivent aussi se penser dans une praxis du cinéma qui, pour ainsi dire, les invente au sein de processus variables, où les opérations de cadrage et de montage, de production de « plan » ou de simple « prise de vue » (*shot*), prennent un sens différent. Deuxièmement, l’étude d’une telle différence ne peut être remise aux discours ponctuels sur tel ou tel autre film : elle nécessite une approche transversale aux films – si ce n’est aux œuvres visuelles, voire aux œuvres tout court. Car c’est dans une telle approche que nous pourrons pointer le problème de l’unité du film à travers la multiplicité de ses éléments. De tels éléments, on peut les appeller parties, fragments ou détails ; cadrages et montages seront alors envisagés comme étant partitionnants, fragmentants ou détaillants. Ainsi peut-on rendre compte de manière précise de la nature foncièrement relationnelle de cadrages et montages (on est partie, fragment, détail *d’un certain ensemble*) et tout à la fois discursive (on est partie, fragment, détail *selon certaines approches de l’ensemble*)[[12]](#footnote-12).

Pour pousser plus loin de telles hypothèses, et développer ainsi une véritable étude du cadre au cinéma, nous proposerons de franchir encore deux étapes. Dans un premier temps, il s’agira de développer le paradoxe apparent selon lequel, lorsque nous voulons comprendre l’importance du cadre, nous ne devons pas penser simplement en termes d’opérations de cadrage ou de montage : nous verrons en quoi partitionner, fragmenter, détailler sont des dynamiques sémiotiques profondes du film qui ne se limitent pas au cadre, à la coupe et au raccord avec un autre cadre, *bien que ce soit là qu’elles deviennent les plus visibles et même spectaculaires*. Ensuite, il s’agira de comprendre comment de telles dynamiques qui *structurent* le film, d’un niveau plus visible et même spectaculaire à un autre plus enfoui mais pas moins déterminant, permettent d’analyser le film, de le *déstructurer*. Elles nous apprennent les gestes qui, non seulement produisent le film, mais aussi nous permettent de l’approprier et le connaître.

3. Existences et dimensions multiples des éléments qui construisent le film : le cas du détail

Comprendre le cadre, c’est comprendre les dynamiques multiples qui produisent le film en tant qu’agencement de plans, en tant que cadrages et montages pluriels et variables. De telles dynamiques, nous avons suggéré qu’elles peuvent être détaillantes, partitionnantes, fragmentantes. Nous allons maintenant voir que, comme toute dynamique sémiotique, elles peuvent être plus explicites ou implicites, superficielles ou profondes, locales ou globales.

Commençons par les détails. Il est des films qui se construisent autour de plans qui sont de véritables détails, au sens précisé dans la théorie et pratique des arts. Les plans rouvrent une scène afin de la faire voir autrement. D’une part, ils reviennent en arrière pour s’attacher à une partie, la mettre en relief ; d’autre part, par un tel relief partiel, ils éclairent l’ensemble d’un nouveau jour. Ainsi est-il question d’une véritable *révision*: au sens perceptif, car il s’agit de creuser le déjà-vu, et au sens conceptuel, car il s’agit d’expérimenter combien le déjà-vu était faussement perçu, acquis, conçu. La force du processus détaillant est de s’attacher à un élément pour entraîner une re-conception de l’ensemble.

Dans un film, comme dans un tableau, il faut donc qu’une vue d’ensemble soit établie pour que le détail intervienne pour l’ébranler. C’est pourquoi une œuvre comme celle d’Hitchcock, toute fondée sur la force des clichés et l’illusion des *a priori* rassurants, est si exemplaire pour comprendre le détail. On voit bien que, dans les films d’Hitchcock, les détails sont de manière spectaculaire des moments où la vision est ralentie inopinément pour faire naître une révision[[13]](#footnote-13). Mais peut-être faut-il préciser en quoi de tels moments sont spectaculaires, en quoi ils constituent des autoréflexions de la vision. C’est qu’ils consistent en des *recadrages* – telle une caméra qui avance vers une partie du décor déjà cadré pour nous faire voir celui-ci autrement ; et plus rarement, des *remontages* – tel un flash-back qui nous ramène à une partie du film déjà vu, permettant qu’on le revoie autrement. Un exemple célèbre à la fois de recadrage et de remontage est le dénouement du film *Vertigo* (1958, tr. fr. *Sueurs froides*). Le zoom effectué sur le collier de Judy (recadrage) donne à Scottie la clé pour établir un lien avec ce qu’il avait vécu précédemment avec Madeleine, qui portait le même collier, revu alors dans un flash-back qui l’agence autrement (remontage). C’est là la production d’un détail qui est même doublé : le collier de Judy et le collier de Madeleine, en vues rapprochées (c’est-à-dire recadrés) et rapprochés entre eux (c’est-à-dire remontés).

Nous définissons ainsi le détail comme la révision de ce que le film a fait voir et concevoir, et ajoutons qu’il consiste, à son niveau le plus spectaculaire, en un recadrage et remontage : un processus de cadrage et montage mis en abyme, ouvertement autoréflexif. Or, il est clair que tous les films ne passent pas par de telles opérations et ne produisent pas de détails. Mais il est peut-être moins clair que l’on peut produire des détails de manière moins explicite, tous les films ne rouvrant pas leur clôture apparente par un jeu spectaculaire sur les plans. En outre, la clôture de la composition du film peut être ouverte non seulement à partir des cadres mêmes et de la manière dont ils ont été montés, mais aussi des éléments narratifs, figuratifs, sonores ou rythmiques du film. Pour s’en convaincre, il suffit de comprendre jusqu’au bout le cas de *Vertigo*: de savoir voir en quoi il est plutôt extrême, justement spectaculaire. C’est qu’il constitue très précisément une mise en abyme de tout acte de recadrage et de remontage possible du film. Dans *Vertigo*, c’est le film lui-même qui nous dit, de manière explicite, autoréflexive, *qu’on peut toujours recadrer et remonter le film, qu’on peut toujours le réviser*. Le film réfléchit sous nos yeux sa propre construction sémiotique, et par là même, la construction sémiotique potentielle de tout film. Or, nous n’avons pas besoin d’atteindre un tel extrême spectaculaire pour structurer le film de manière détaillée : le film peut laisser une telle activité au spectateur, sans la lui mettre sous les yeux, il peut la disposer de manière plus implicite ou suggestive. Que l’on songe aux films surréalistes, ou à un film comme *Playtime* de Jacques Tati (1967), ou encore à certains films de David Lynch : par des voies différentes, l’attention à peine appuyée sur certains objets y entraîne toujours un ralentissement et un rapprochement de la vision, et, par là, introduit au sein du film un foyer de bifurcations narratives, de dédoublements énonciatifs, figuratifs, thématiques ou idéologiques. De tels films portent ainsi en eux, *de par leur propre forme*, la nécessité d’être recadrés et remontés, d’être re-vus, au sens donc d’être ré-visés et re-conçus. Les détails y fourmillent comme puissance, mais pas tout à fait comme acte.

Que les films aillent donc jusqu’au bout de cette voie et montrent comment ils doivent être recadrés et remontés, comme chez Hitchcock, ou qu’ils se laissent hanter par une telle nécessité, sans que nous ne sachions exactement quel recadrage et remontage aurait été plus apte à restituer la totalité du film, comme chez Lynch, ce n’est là qu’une question de modes. La nature du détail demeure toujours celle d’une révision, qu’elle soit en puissance ou en acte. Face à l’image filmique, qui en tant que telle est déjà cadrée et montée, le détail signifie le potentiel, plus ou moins actualisé, d’une nouvelle mise en forme ; il entraîne l’exigence, plus ou moins déployée, imposée, par le film même, d’un nouveau cadrage et montage. Et en outre, cela peut avoir lieu dans un plan, comme nous l’avons vu avec *Vertigo*, où le détail est précisément ce qui entraîne un recadrage et éventuellement un remontage ; mais cela *peut aussi* avoir lieu dans une autre dimension du film, par exemple dans le son. Il peut y avoir un élément sonore qui peut tout aussi bien entraîner une révision du film, et à la limite mettre en acte un recadrage et remontage, donc rendre spectaculaire sa propre construction détaillante. Songeons au cas de *The Conversation*, de Francis Ford Coppola (1974, tr. fr. *Conversation sécrète*) : un détail sonore d’une scène entraîne une nouvelle approche, rétrospective et attentive, de cette même scène, qui est alors entièrement refaite, recadrée et remontée. Ici aussi, comme dans *Vertigo*, c’est le film qui effectue le travail de son recadrage et remontage, de manière autoréflexive. Mais un tel travail n’y est pas accompli jusqu’au bout, à l’encontre de ce qui se passe chez Hitchcock : il n’est qu’amorcé, pour suggérer qu’il reste à être terminé, sans que l’on ne sache comment (ce qu’on disait être le cas chez Lynch)... Ou plutôt : sans que l’on ne sache *combien* (ce qui est plutôt le cas chez Michelangelo Antonioni – et *The Conversation* est bel et bien un film qui se construit entre le cinéma d’Antonioni, dont il réécrit ouvertement *Blow up*, et celui d’Hitchcock).

Nous ne pouvons pas pousser plus loin cette piste. L’étude des formes du film, qui est le but de cette proposition, nécessite une vraie prise en compte des modes d’existence de telles formes. C’est ce qui nous occupe ici : le détail, par exemple, doit se comprendre comme étant plus ou moins explicite, voire spectaculaire (voir le film exemplaire d’Hitchcock), plus ou moins accompli (le film de Coppola est aussi spectaculaire que le film d’Hitchcock, mais expressément plus inachevé), plus ou moins directement liées au cadre (le film de Coppola recadre et remonte en suivant toutefois une piste sonore). Mais, pour finir, que veut dire que le détail peut être aussi plus implicite ? En quoi le film peut-il *demander*, comme nous l’évoquions, *d’être recadré et remonté* (chez les surréalistes, chez Lynch, etc.) ?

Reprenons une dernière fois la question depuis sa manifestation la plus spectaculaire : chez Hitchcock, le film se laisse voir, puis fournit sa révision. C’est dire qu’il offre visiblement sa propre analyse. Mais le geste qu’il déploie, n’est-ce pas le propre de toute connaissance d’un film ? Bien voir un film, n’est-ce pas, du moins passivement, savoir s’attacher aux bons détails pour mieux embrasser la totalité du film même, pouvoir revoir le film ? N’est-ce pas là la manière d’analyser tout film ? Il s’ensuivrait qu’il y a des films qui détaillent plus ou moins leurs propres images (ou sons, ou situations…) et, en même temps, tous les films se laissent détailler de manière plus ou moins appropriée. En d’autres termes, d’une part des films se structureraient de manière détaillée, de l’autre structurer un film voudrait dire aussi détailler[[14]](#footnote-14).

La conclusion est qu’au niveau le plus profond, le moins explicite, est potentiellement détail tout moment de la synthèse passive qu’est un film – laquelle peut toujours être activée, approfondie, poussée plus loin par le spectateur, quand ce n’est pas le film même qui s’en charge. Le film se construit en effet comme une multitude ouverte de va-et-vient transversaux, en avant et en arrière, entre plans, entre sons et images, entre narrations et figurations. De tels va-et-vient sont autant de révisions, de nouveaux cadrages et montages du film. De fait, l’exercice de « l’analyse du film »[[15]](#footnote-15) consiste, en partie au moins, précisément en cela : à produire des détails. Elle cerne, arrête, assume des éléments du film, pour rejouer celui-ci autrement, plus profondément ; pour voir ce qui n’avait été pas vu, car cadré et monté rapidement, subrepticement par le film. *« L’analyse du film » est un laboratoire de cadrages et montages nouveaux pour le film.* Or, elle est telle car elle épouse la forme même du film – une forme qui est poussée plus loin par certains films, pour lesquels le recadrage et remontage lors de l’analyse s’avère particulièrement pertinent.

4. Cadrage et montage come outils de dé-construction du film : le jeu du dé-coupage, du dé-cadrage et du dé-taillage

Détailler un film, à savoir ouvrir la composition et la réviser, revoir et repenser ses cadrages et ses montages, c’est en un sens analyser le film, qu’un tel processus soit imposé ou laissé au spectateur par le film même. Le film se construit et se *dé-construit* selon ce principe formel (et nous soulignons, par le préfixe marqué *dé-*, qu’il est question de doubler ce processus, de partir de lui pour le reproduire de manière réflexive et spectaculaire).

Or, analyser un film, ce n’est pas seulement le détailler. Il est des films qui se construisent et à la fois se laissent connaître, s’expliquer, se dé-construisent, non seulement en tant que révisions via des détails, mais aussi en tant que composition de parties, et d’autres encore en tant qu’agencement de fragments. Si nous posons que la partie, le fragment et le détail construisent le film, le *forment*, nous pouvons voir ainsi comment les gestes qui reprennent et ainsi dé-construisent le partitionnement, la fragmentation, le détaillage nous en *informent* très précisément.

Appelons le geste de partitionner le film pour le dé-construire (c’est-à-dire, encore une fois, pour expliciter, doubler, mettre en abyme sa construction) dé-coupage, le geste de fragmenter dé-cadrage, le geste de détailler dé-taillage. Examinons-les, à partir des différentes formes qui construisent le film, telles que nous les avons évoquées.

*Dé-coupage*. La plupart des films se donnent comme des unités closes, de véritables compositions, disions-nous. Ses éléments sont des composantes d’une totalité qui se voudrait évidente, déjà donnée. Ainsi, les plans, et avec eux les mouvements, les acteurs, les décors, etc., s’agencent dans une totalité idéale, qui est censée l’emporter sur ces derniers. Par exemple, dans un film, normalement, on ne voit pas deux prises de vues distinctes lorsqu’on y voit quelqu’un qui sort d’une pièce pour rentrer ailleurs : on n’y voit qu’un même événement, unitaire, cohérent, fermé sur lui. De même, lorsqu’on voit deux plans distincts et organisés selon le principe du champ-contrechamp, on y voit un même espace-temps, quand bien même on saurait combien le cinéma peut jouer de cette illusion. C’est là la méthode, dominante en cinéma, dite du (montage par) découpage. Son but est la composition parfaite, achevée, sans restes, des parties.

Nous pouvons alors appeler dé-coupage le geste qui double et dé-construit une telle organisation. Il s’agit d’expliciter l’existence des parties et de leur agencement. C’est le lien en tant que tel qui émergera dans le dé-coupage, le jeu d’oppositions et compositions des parties, la manière dont elles font système ensemble. L’ensemble dé-construit, c’est la totalité vue et conçue finement : dans ses articulations, dans ses tensions, dans ses différenciations. Le dé-coupage, en somme, est le geste qui permet la maîtrise du film comme ensemble, la connaissance active de ce dernier comme un tout censé être cohérent.

Dans la pratique de « l’analyse filmique », on peut songer, à titre d’exemple, à tout exercice de segmentation rigoureuse du film. On sait que la segmentation, d’une part, est un geste précieux de la connaissance d’un film comme totalité close et, d’autre part, elle se fonde sur le fait que la majorité des films sont précisément segmentables : ils sont construits par compositions de parties. Au sein des segments mêmes, un autre exemple récurrent de dé-coupage qui vise à mieux connaître le film est constitué par une certaine approche de ce qu’on appelle couramment « l’analyse des séquences », mais qu’il faudrait nommer plutôt analyse des scènes, ou de la composition. Il s’agit, par exemple, d’étudier la manière dont les éléments visuels et les éléments sonores produisent une représentation cohérente, une totalité close qui compte plus que la somme de ses parties (ainsi la figuration du film tient-elle aux sons bien plus qu’on ne l’imagine)[[16]](#footnote-16). Une telle approche de l’analyse des scènes est *structurale*, et devrait être distinguée d’une autre approche, typique aussi de ce qu’on appelle « l’analyse des séquences », qui est *herméneutique*. Celle-ci s’attache plutôt à la révision du segment pour mettre l’accent sur tel ou tel autre élément, et par là avancer une réinterprétation du segment même. L’analyse herméneutique constitue donc un véritable cas de dé-taillage, alors que l’analyse structurale est un cas de dé-coupage.

Le dé-coupage est en somme la dé-construction du film dont le principe est la construction par découpage. Il segmente le film segmentable, il décompose la scène composée. Il pointe toutes les parties et leur dynamique d’unité. Il embrasse le film, le comprend au sens le plus fort du terme. Il en assure un premier niveau de connaissance.

*Dé-cadrage.* Il y a un geste contraire à celui d’embrasser le film : c’est de l’écarteler. Quelle connaissance du film assure-t-il, quel principe de construction du film va-t-il dé-construire ? Songeons, pour commencer, à l’idée selon laquelle les films possèdent une force centrifuge due à leur mouvement. On connaît la proposition d’André Bazin : dans le cinéma, à l’encontre de ce qui se passe en peinture, le cadre produit un espace plus centrifuge que centripète, où l’hors-champ assume un rôle déterminant[[17]](#footnote-17). Aussi un photogramme d’un film pris isolément est-il un figement qui, tout en retranchant l’image de son attraction vers l’hors-champ, révèle celle-ci. C’est que les sujets du film tendent constamment, comme on dit, à se décadrer – la pratique normale du cinéma étant un recadrage constant. Ce dernier permet notamment d’éviter le recours au montage[[18]](#footnote-18), obéissant au même principe que nous évoquions plus haut : clore la composition, la parfaire, ne pas laisser des éléments déborder.

Le décadrage est ainsi ce qui contrarie une telle vision et conception du film. Et le geste qui le double, le dé-cadrage, consiste à mettre en relief la manière dont le film est inachevé, ouvert, fragmentaire. Il s’agit de pointer la manière dont on déborde le cadre, on enjambe la coupe : la manière dont le film se joue ailleurs que dans ce qui est visible sous nos yeux. Ce n’est plus le visible ce dont il est question ici, comme dans le dé-coupage ; ce sont plutôt les limites visibles. Le dé-coupage s’attache à la totalité donnée, mise en acte ; le dé-cadrage, à la totalité problématique, qui reste virtuelle. Il souligne que le film est irréductible à l’ensemble de ses parties visibles, qu’il ne peut faire système à lui tout seul, qu’il faut prendre en compte son dehors. Le film présente, à cet égard, des fragments : d’éléments détachés d’un tout qui n’est pas donné, d’une représentation qui est fissurée, voire minée. Le film comme ensemble est une mise en série, en séquences, de fragments. Ceux-ci étant absolus, c’est-à-dire sans liens nécessaires entre eux, leurs enchaînements ne peuvent que produire des écarts. C’est pourquoi le dé-cadrage est écartèlement. Il est la valorisation de la différence que produit tout cadrage et montage.

Autant la composition visait à produire une représentation, affirmait le principe de l’identité, autant ici l’enjeu est la présentation même de ce qui est visible et de ce qui ne peut pas l’être, selon le principe de la différence. C’est pourquoi dans ce cas-là les différentes opérations devaient être invisibles, alors que dans ce cas-ci il s’agit de rendre cadrage et montage visibles. Le découpage était la méthode de comment dire le même : on efface le différent, en emboîtant les cadres, en motivant le plus possible les coupes – c’est le principe des raccords. L’enjeu ultime du décadrage est, au contraire, de dire le différent : on renouvelle les cadres, les coupes, sans cesse, sans motivation apparente – ce sont alors des faux raccords, des *jump cuts*, etc. Bref, on passe par la répétition, le recommencement infini[[19]](#footnote-19).

Reprenons alors la question : en quoi double-t-on une telle logique dans « l’analyse filmique » ? que peut-on appeler dé-cadrage ? en quoi connaître le film est-ce apprendre du film même le principe du décadrage ? Songeons aux arrêts sur image. L’on ne connaîtra jamais un film tant qu’on ne l’aura pas arrêté de nombreuse fois. Seulement, l’arrêter, c’est le fragmenter : l’arracher à une totalité qui ne peut être donnée, sous nos yeux, une fois pour toutes, qui est celle du film dans son écoulement. On voit ici en quoi le dé-cadrage entraîne une connaissance paradoxale : il ne saisit le flux du devenir qu’en s’attachant aux fragments, bien que là le devenir ne soit plus contenu. Si bien qu’il faut toujours *expliquer* les fragments : partir de ces derniers et les développer. Nous disions qu’ici le film ne peut plus faire système à lui tout seul : c’est qu’il faut poser activement un point de vue qui permette de l’expliquer, à titre d’hypothèse. Dans le dé-coupage, au contraire, il faut articuler les compositions : partir des parties pour les laisser *s’impliquer*. Car celles-ci semblent être déjà liées entre elles, produites par un système unitaire, dont il faudra se limiter à restituer l’ensemble, sans devoir passer par des motivations externes. Le dé-coupage prend ainsi à la lettre la construction du film en tant que composition organique, qu’il dé-construit en en doublant les coupes, pour en faire ressortir les parties ; le dé-cadrage, lui, prend à la lettre la construction du film en tant que totalité dynamique, qu’il dé-construit en en doublant la série virtuellement infinie des cadres, pour en faire ressortir les fragments.

Paradoxalement, le fragment semble être la forme plus apte à présenter le devenir du film, sa dé-construction la plus heureuse. Car l’image arrêtée, c’est la possibilité de s’attacher aux limites du cadre, de les *expliquer*. Ajoutons que le cadre limite, retranche, non seulement le mouvement du film dans la durée matérielle, mais aussi le mouvement qui est interne à chaque image. Car toute image, même l’image fixe picturale ou photographique, est animée en son sein par une dynamique dont elle peut être plus ou moins débordée[[20]](#footnote-20). Ainsi l’idée de Bazin que nous rapportions est-elle étroite si elle soutient que l’image filmique n’est fragmentaire que parce qu’elle est matériellement arrachée d’un défilement, parce qu’elle est toujours une miette d’un plan ; et que l’image picturale, au contraire, est par nature une composition close. La peinture peut signifier le fragment, elle peut être plus ou moins décadrée ; aussi le geste du dé-cadrage est-il également important au sein de l’analyse de l’image picturale.

Le dé-cadrage est une connaissance seconde, paradoxale, de l’image, qui consacre le cadre pour voir et concevoir la portée du hors-cadre.

*Dé-taillage*. Nous venons de rappeler qu’au cinéma le décadrage se contraste par le recadrage. Recadrer, c’est empêcher que des éléments échappent, s’attarder sur eux. C’est pourquoi nous soutenions précédemment que produire des détails, c’est recadrer (et remonter). En art, on parle de détail car, précisément, on dé-taille la composition : on la taille à nouveau et mieux, de près, plus finement.

On pourrait parler alors de dé-taillage pour la production active de détails susceptibles d’ouvrir la totalité composée de l’œuvre. C’est là une troisième connaissance du film, après le dé-coupage et le dé-cadrage. Le dé-taillage décompose la composition pour la recomposer autrement ; en ce sens, il est l’inverse du dé-cadrage, qui mettait en valeur l’ouverture insoluble de la composition. Mais l’enjeu du dé-taillage n’est pas pour autant de saisir les rapports entre les parties, ce qui constituait l’enjeu du dé-coupage ; il est plutôt de créer des reliefs, à partir de ce qui n’a pas été assez vu. Il met en valeur le non-encore vu au sein du déjà-vu. Il s’agit, disions-nous, d’une révision, au sens fort de voir à nouveau et fatalement de changer de vision. C’est produire une seconde fois, qui ne pourra jamais être la simple copie de la première. C’est retrouver ce qu’on n’a jamais possédé, revenir là où l’on n’a pas été. C’est bien un vertige de la connaissance. Là où le fragment entraînait le paradoxe de la connaissance, qui consiste à pointer l’invisible, à capter le différent, le détail entraîne un vertige, qui consiste à voir le visible qui n’est pas vu, s’attacher au répétitif qui n’a cesse d’être productif[[21]](#footnote-21).

Quelle est précisément la place du dé-taillage dans « l’analyse filmique » et que s’y passe-t-il au juste ? « L’analyse filmique » se doit de revoir le film, et puis de le re-revoir, et ainsi de suite. On doit voir un film nombre de fois pour saisir sa richesse débordante, car un film vu une seule fois ne sera pas véritablement connu. Seulement, le revoir assied notre connaissance du film tout en produisant un film autre : il répète le film de départ et en même temps l’altère. Il le configure autrement. Plus précisément, il le dé-taille : ralentit et affine sa perception, focalise davantage sa conception. Revoir le film, c’est le retenir au sens fort du terme : (s’) arrêter (sur) tel ou tel autre élément ; c’est le pénétrer : se donner telle ou telle autre porte, clé, chemin.

Cela se passe à plusieurs niveaux, typiques de « l’analyse du film ». Le chemin retenu pour pénétrer le film, sa clé, peut consister en un élément particulier du film même, ou un certain ensemble d’éléments choisis. Ceux-ci sont retenus et mis en valeur à l’encontre d’autres éléments, dont ils sont justement dé-taillés. Mais l’on peut pénétrer le film en profondeur aussi par l’adoption d’une certaine problématique, retenue à l’encontre d’autres problématiques qui existent aussi dans le film. C’est l’approche que nous appelions herméneutique : le film est recadré, et remonté, de manière idéologique, historique, etc. Le film subit une révision, qui est à la fois lumineuse et abyssale. Car si elle éclaire bien le film, c’est en soutenant que le partiel auquel elle s’attache est bien général, il retentit et colore, voire influe sur le reste... qui à son tour fera voir autrement ses parties. On voit alors en quoi il s’agit d’un jeu infini – et l’on sait que l’herméneutique est délibérément telle : un renvoi constant du local au global et inversement, en spirale.

Si le dé-coupage fonctionnait en système clos, le dé-taillage n’en finit plus de mieux clore le système. Et c’est pour sonder et pondérer cet infini que se pose la question fameuse des limites de l’interprétation[[22]](#footnote-22).

Conclusion : Une connaissance formelle et plurielle de l’image par l’image

Dé-coupage, dé-cadrage, dé-taillage : trois gestes bien distincts de toute démarche qui vise à connaître les films dans leur totalité formelle. Le dé-coupage embrasse et unifie la multiplicité de la forme du film. *Il centre*: il reconnaît l’unité de la totalité. Le dé-cadrage, au contraire, accentue et écartèle, démultiplie la totalité du film. *Il excentre*: il présente la totalité de manière paradoxale, par son ouverture. Le dé-taillage, enfin, focalise d’abord de manière exclusive et ensuite inclusive ; d’abord excentrée, attachée à un déplacement, et ensuite recentrée, encore plus soucieuse de retrouver l’ensemble. *Il concentre*: il assied la totalité sur une spirale, de manière abyssale.

Nous avons montré que, dans les faits, la pratique la plus courante de connaissance des films, « l’analyse filmique », adopte de tels gestes. Notre explication est la suivante : ces gestes constituent *ce que les films nous apprennent sur leur connaissance*. Observons alors qu’une telle connaissance s’avère être *compositionnelle*, pour le dé-coupage ; *paradoxale*, pour le dé-cadrage ; *abyssale*, pour le dé-taillage.

C’est là une véritable épistémologie visuelle, une théorie et pratique de la connaissance des images par les images elles-mêmes, une autoréflexion des images. Comme nous l’avons illustré surtout avec le détail, une telle autoréflexion peut être plus ou moins active, devenir plus ou moins productive. Nous nous sommes chargés d’expliciter ici en quoi de tels gestes autoréflexifs consistent lorsqu’ils sont activés (c’est pourquoi nous les avons marqués d’un *dé-*). Fatalement, ils consistent aussi à travailler et connaître, voir et concevoir à la fois les cadrages et les montages du film.

C’est au film que nous nous sommes intéressés, certes. Mais une telle épistémologie n’est pas propre au film seul, elle semble être propre à toute image en tant que *visible cadré (et éventuellement monté)*. C’est que nous allons illustrer pour terminer. Nous nous limiterons à évoquer la manière dont d’autres médias visuels portent ces mêmes gestes, activent ces mêmes formes de connaissance par la vision. Intéressons-nous aux images en tant que « machines à voir », c’est-à-dire en tant que « médias » différents de notre « regard instrumenté » [[23]](#footnote-23). En voici trois exemples, qui demandent expressément, respectivement, le dé-coupage, le dé-cadrage, le dé-taillage.

*Le panorama.* On l’a souvent vu comme le cinéma du siècle précédent. Il s’agit en effet d’un « média de masse » qui permettait des expériences immersives dans des ensembles à la fois vastes et clos. Nous dirons même dire : des expériences immersives *à cause de* la variété d’éléments vus et rapportés à un même ensemble donné (c’est le principe que nous avons appelé découpage). De telles expériences étaient véritablement exotiques dans la mesure où elles produisaient du sur place, une illusion de perte, un voyage pour un public qui n’avait pas à se déplacer, mais à embrasser du regard[[24]](#footnote-24). « Certes, la vision qu’il offre n’est pas réelle, certes, elle n’est pas totale absolument ; mais précisément parce qu’elle est fictive, et centrée, elle est susceptible de variations ; le panorama permet d’offrir une multitude de points de vue : il suffit de les choisir ; il allie les avantages de la découverte unificatrice et ceux de l’échantillonnage »[[25]](#footnote-25). C’est ce que nous avons illustré sous le nom de dé-coupage.

*Le kaléidoscope.* Il est, à cet égard, le média visuel qui s’oppose au panorama. Il s’agit d’une machine permettant d’apprécier visuellement la fragmentation des ensembles, à la faveur d’une impulsion externe, dans le but de voir autrement. Le kaléidoscope demande que l’on intervienne pour voir, et voir autre chose. Il démultiplie la vision par son ouverture structurelle. C’est un jeu de de formation de visions par « sauts », de « morphogenèse saccadée », de dé-cadrages dirions-nous, que l’on a pu ériger à paradigme même de connaissance de l’image conçue comme « dialectique de l’agrégat et de la synthèse »[[26]](#footnote-26).

*La loupe*. Il s’agit, bien sûr, du média visuel qui ralentit la vision d’un ensemble en élisant une partie : une partie qui n’est pas bien vue, mais, vue à nouveau et mieux, pourra faire la différence pour l’ensemble en question. On l’a érigé à média du paradigme « indiciaire », apparu dans les sciences humaines au même temps que le cinéma : une connaissance construite de manière qualitative et aléatoire, fondée sur des « traces », des « indices » ou des « symptômes », c’est-à-dire des éléments qui n’ont pas été assez vus mais, une fois revus, s’avèrent révélateurs d’un ensemble plus vaste[[27]](#footnote-27). Inutile de souligner son lien avec le dé-taillage.

Nous suggérions que des films différents demandent des gestes de connaissance différents, et qu’une telle différence porte sur une vision et conception de la forme. L’on ne segmente pas tous les films de la même manière, et surtout il est des films pour lesquels le dé-coupage peut s’avérer peu heuristique ou inintéressant. De même, pour le dé-taillage, tous les films n’ont pas la même nécessité à être revus alors même qu’on les visionne ; pour le dé-cadrage de certains films, par exemple, les jeux sur les bords ou l’extériorité du cadre peuvent être insignifiants. Aussi pouvons-nous souligner ici qu’il est connu qu’il y a des films *panoramiques*, qui impliquent une grande maîtrise visuelle (c’est la conception classiciste du film, ou de l’œuvre en général) ; et à l’opposé, des films *kaléidoscopiques*, dont la valeur réside dans la perte d’une telle maîtrise (la conception moderniste). Dans l’entre-deux, il existe des films qui avancent, ne fût-ce que par instants, *à la loupe*, en creusant sur place, le spectre de cet entre-deux étant lui-même large, tantôt plus proche de la voie organique, de la composition clôturée (à la Hitchcock, disons, où le détail nous guide), tantôt plus proche de la voie dis-organique, de la synthèse qui ne peut s’achever (à l’Antonioni, où le détail nous perd).

C’est ainsi une approche renouvelée de « l’analyse filmique », et de l’image en tant que « média », « vision instrumentée », qui pourrait être entreprise. Non pas tant une nouvelle méthodologie qu’un canevas proposé – mais le plus rigoureux possible. Non pas tant une rencontre personnelle qu’un protocole partagé – mais le plus libre possible.

Nous avons avancé une double piste, qui consiste à penser le film, d’une part, selon les formes qui le structurent et, de l’autre, selon les questions propres à ces mêmes formes, des questions qui ainsi déstructurent celles-ci, les doublent, les mettent en abyme. C’est dire qu’en dernier lieu le film est lui-même un foyer de gesticulations sémiotiques. Il est une réserve d’activation de formes. Il est une dynamique structurante, une morphogénèse qui porte et demande des gestes[[28]](#footnote-28).

1. Je tiens à remercier pour leurs échanges et suggestions Natacha Pfeiffer et Dirck Dehouck. [↑](#footnote-ref-1)
2. Pour l’étude du montage, on peut se référer à la critique de la littérature existante dans l’une des rarissimes études consacrée au sujet : Federico Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema. Forme, tecniche, funzioni*, Venezia, Marsilio, 2009, notamment p. 9-14 et p. 89. Cf aussi André Gaudreault et Laurent Le Forestier, *Le Montage cinématographique. Instauration et standardisation d’une pratique*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, à paraître 2020. [↑](#footnote-ref-2)
3. L’attachement à l’« *a priori* historique » est l’une des propositions majeures de l’épistémologie de Michel Foucault, qui traverse toute son œuvre : cf. au moins *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, ch. III.V. [↑](#footnote-ref-3)
4. Pour condenser une telle question aussi vaste et riche, qui est tout à la fois historique et conceptuelle, on peut se référer aux trois approches suivantes : Meyer Schapiro, “On Some Problems in the Semiotic of Visual Art, Field and Vehicle in Image-Sign”, *Semiotica*, I, 3, 1969, p. 223-242, tr. fr. *in Style, artiste et société,* Paris, Gallimard, 1983, p. 7-34 ; Victor Stoichita, *L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des temps modernes*, Paris, Klincksieck, 1993, nouv. éd. Genève, Droz, 1999 ; Tierry Lenain & Rudy Steinmetz (éds) *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l’art*, Bruxelles, La lettre volée, 2012. Pour un parcours historique complet, qui s’attache au rôle des institutions artistiques, tel le musée, et, en amont, aux changements du sens même de ce qu’on voit et conçoit comme « art » : Larry Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001. Pour un témoignage exemplaire, à l’aube du XXe siècle, de l’association étroite de l’image et du cadre, et de la compréhension du cadre autant dans sens matériel que dans un sens conceptuel : Georg Simmel, “Der Bildrahmen : ein Ästhetischer Versuch”, *Der Tag*, 18 novembre 1902, tr. fr. *in Le cadre et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003, p. 29-40. [↑](#footnote-ref-4)
5. Cf. l’étude monumentale d’Erving Goffman, *Frame Analysis. An Essay of the Organization of Experience*, London, Harper and Row, 1974, tr. fr. *Les cadres de l’expérience*, Paris, Minuit, 1991. [↑](#footnote-ref-5)
6. On peut songer à deux études qui sont parmi les seules en langue française sur le cadre au cinéma : Dominique Villain, *Le cadrage au cinéma. L’œil à la caméra*, Paris, Cahiers du cinéma/éd. de l’Étoile, 1984, nouv. éd. 1992 et Guillaume Soulez (éd.), numéro “Penser, cadrer : le *projet* du cadre”, *Champs visuels*,1999, 12-13. La première, bien que surtout technique, présente à son milieu la notion de « “cadrage” du son » : en se référant au lien, primaire au cinéma, de toute sorte de son avec ce qui est vu à l’image, elle suggère la possibilité que le son constitue une véritable image ultérieure, qui se superpose à l’image vue dans un film. Elle implique ainsi l’idée d’une performativité forte du cadre, d’un cadre avant l’image filmique, ou à côté d’elle. Rappelons que c’est précisément de là que Deleuze développera les conclusions de sa célèbre étude sur le cinéma : Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris, Minuit, 1985, chap. « Les composantes de l’image », cf. la toute fin : p. 341, n. 67. Quant à la deuxième étude citée, il y est question de mettre à jour le lien entre, d’une part, cadre matériel et pratique et, de l’autre, cadrage conceptuel et intentionnel. On y propose ainsi la notion de « projet » du cadre, là où nous parlerons plutôt de « geste ». [↑](#footnote-ref-6)
7. Cf. Villain, *Le cadrage au cinéma*, *op. cit.*, p. 11, n. 1 ; Etienne & Anne Souriau (éds), *Vocabulaire d’esthétique*, Paris, PUF, 1990, entrée « cadrer, II » ; Jacques Aumont & Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, nouv. éd. 2016, entrée « cadrage »… Le *Trésor de la Langue Française* (disponible en ligne dans le site du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), entrée « cadrage », fait remonter sa première attestation à un passage d’un *Cours de cinématographie* de 1923. [↑](#footnote-ref-7)
8. Cf. Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin, Dümmler, tr. fr. *in* *Id*., *Introduction à l'œuvre sur le kawi. Et autres essais*, Paris, Seuil, 1974. Il vaut la peine de rappeler ici que c’est précisément à partir d’une telle pensée que Konrad Fiedler a pu nourrir le tournant « visuel » de l’étude de l’image au XIXe siècle. L’image n’est pas une technique de production d’un contenu donné : la forme visible est indissociable de son fond. [↑](#footnote-ref-8)
9. Hubert Damisch, *L’origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, nouv. éd. 1993. Pour une approche analogue à cet égard, fondée sur les œuvres comme lieux d’un problème à la fois théorique et pratique, conceptuel et historique, qui s’y décline – et sur leur étude donc comme une véritable casuistique : Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, tr. fr. *Formes de l’intention. Sur l’explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991. À l’extrême opposé, les rares études formalistes au cinéma sont singulièrement peu problématisantes : pour un exemple illustre, où la forme du montage en continuité est présentée comme étant le mode naturel de la vision, cf. David Bordwell, “Convention, Construction, and Cinematic Vision”, *in* David Bordwell & Noël Carroll (éds), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press,ch. 4. [↑](#footnote-ref-9)
10. Cf. au moins Noël Burch, *La lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991 et André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, notamment p. 89-109. [↑](#footnote-ref-10)
11. Nous résumons ici une étude précédente, à laquelle il faudra se rapporter pour tout approfondissement, argumentatif et bibliographique : Gian Maria Tore, “De quelques catégories dérivées de l’« œuvre » et du « montage » : Un aller-retour entre théorie des arts et pratiques des films”, *Cahiers Louis-Lumière*, 11, 2018, p. 76-90. [↑](#footnote-ref-11)
12. Encore une fois, une telle hypothèse a été explorée et illustrée par des exemples ailleurs, dans une étude dont nous proposons ici la suite : Gian Maria Tore, “De quelques catégories dérivées de l’« œuvre » et du « montage »”, art. cit. [↑](#footnote-ref-12)
13. Cf. entre autres Pascal Bonitzer *Le champ aveugle. Essai sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, nouv. éd. 1999, p. 35-52, où l’on explique « le suspense hitchcockien » comme le ralentissement de la dynamique du film provoqué par quelque chose qui fait tâche, une fois que l’on a posé un ordre de façade, survalorisé l’ordinaire conventionnel. [↑](#footnote-ref-13)
14. C’est là aussi l’ambiguïté, à la fois troublante et éclairante, de la grande étude de Daniel Arasse sur le détail : alors qu’elle s’attarde sur certaines images qu’on démontre se prêter splendidement à être détaillées, elle suggère de manière irrésistible une nouvelle histoire de la peinture tout entière sous le signe de l’opération, du geste analytique de la production de détails : *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992. [↑](#footnote-ref-14)
15. « L’analyse filmique » est sans doute devenue un véritable exercice standard des études cinématographiques, comme l’attestent plusieurs publications qu’on pourrait lister facilement. C’est pourquoi nous nous y référerons avec le déterminatif et entre guillemets. Notre contribution voudrait contribuer à penser ses gestes, qui demeurent son impensé, à de très rares exceptions près (un exemple : Jessie Martin, *Décrire le film de cinéma. Au départ de l’analyse*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011). Il ne s’agit guère d’une méthodologie, mais d’une épistémologie structurelle : un questionnement frontal sur comment s’attacher à la forme et au fond du film en toute rigueur. Remarquons que si l’analyse structurale, née avec la sémiotique (et dont le premier exemple accompli, en cinéma, est sans doute constitué par Raymond Bellour, *L’analyse du film*, Paris, Albatros, 1979), a été mise à mal par l’ensemble des autres disciplines, qui aujourd’hui s’appliquent chacune à sa manière au film, il n’en demeure pas moins que celles-ci se doivent toujours d’une analyse, et une analyse qui, à un moment ou un autre, se fait *textualiste*, puisqu’elle finira par nous dire ce que selon elle « il y a dans un film »... C’est pourquoi la seule rigueur possible aujourd’hui est de penser les gestes qui produisent cet « il y a ». Pour un approfondissement du lien étroit entre la question du geste et celle de la forme : cf. la dernière note en bas de page de cet article. [↑](#footnote-ref-15)
16. À ce propos, Michel Chion parle précisément de « scène audiovisuelle » : *L’audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, p. 59 et s. ; *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 432 et *passim*. [↑](#footnote-ref-16)
17. André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma? II. Le cinéma et les autres arts*, Paris, éd. du Cerf, 1959, repris *in* *Qu’est-ce qu’est le cinéma ?* nouv. éd. unifiée et réduite 1975, notamment p. 160 et p. 188. Moins connue est l’étude sur Renoir où Bazin insiste sur « la vraie nature de l’écran […] débarrassé des analogies équivoques avec la peinture et le théâtre » : un « cache », « c’est-à-dire le contraire d’un cadre » : André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, Champ Libre, 1971, nouv. éd. Ivrea, 2005, p. 80-81 ; cf. aussi p. 102-103 et p. 112-113. [↑](#footnote-ref-17)
18. Cf. toujours l’analyse de Renoir faite par Bazin : « Le recadrage se substitue donc, autant que possible, au “changement de plan” […] » : *Ibid.*, p. 82. Suivant en partie la théorie de Bazin, Bonitzer illustre, de son côté, comment le décadrage peut constituer une véritable pratique de cinéma, une poétique : Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/éd. de l’Étoile, 1985 ; cf. aussi l’approche déjà présente dans les articles réunis dans *Le champ aveugle, op. cit.*, où le texte clé de Bazin est cité respectivement p. 82 et p. 81. De telles questions et de tels auteurs seront ensuite repris dans une vaste étude sur le rapport entre cinéma et peinture, et sur le cadre plus particulièrement : Jacques Aumont, *L’œil interminable*, Paris, Séguier, 1989, nouv. éd. la Différence, 2007, notamment chap. « D’un cadre à l’autre : le bord et la distance ». [↑](#footnote-ref-18)
19. Pour la « répétition » et la « différence », leur lien étroit, leur renversement du « même », de l’« identité », de la « représentation » visible, leur affirmation d’une altération incessante, d’une valorisation du « virtuel », la référence inégalée reste Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968. On y verra ainsi, au passage, la dette de Deleuze envers le romantisme. [↑](#footnote-ref-19)
20. C’est là un acquis essentiel des approches dynamistes de l’image : cf. à nouveau Meyer Schapiro, *op. cit.*, ou Rudolf Arnheim, *The Power of the Center. A Study of Composition in Visual Arts*, University of California Press, 1982, nouv. éd. 1988. Ainsi fallait-il un historien de l’art comme Francastel pour insister sur ce point à propos de l’image filmique – point encore aujourd’hui méconnu dans le discours sur le septième art : cf. François Albera, “Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie”, *Cinémas*, 19, 2-3, 2009, p. 287-316.  [↑](#footnote-ref-20)
21. Cf. toujours Deleuze, *Différence et répétition, op. cit*. Nous ne pourrons pas pousser plus loin cet aspect, qui en effet crée un lien entre le fragment et le détail. [↑](#footnote-ref-21)
22. Eco la pose précisément en termes d’économie, de dépense locale et rentabilité globale. La « surinterprétation » est ainsi une interprétation partiale qui devient partielle, qui se sert d’un détail textuel dans un but qui n’est pas le texte en tant qu’ensemble : Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, tr. fr. *Les limites de l’interprétation*, Paris, Grasset, 1992. [↑](#footnote-ref-22)
23. Cf. Delphine Gleizes et Denis Reynaud, *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)*, Presses Universitaires de Lyon, 2017 ; ainsi que, pour la question de l’histoire du regard à l’aube du XXe siècle (nommée « esthétique ») et les « médias » au sens vaste (« médiums », « appareils », « dispositifs »…), Antonio Somaini, “ « L’oggetto attualmente più importante dell’estetica » : Benjamin, il cinema e il « *Medium* della percezione »”, *Fata Morgana*, 20, p. 117-146. [↑](#footnote-ref-23)
24. Cf. Stephan Oetterman, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massmediums*, Frankfurt am Main, Syndikat, 1980, nouv. vers. angl. *Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997 ; ainsi que Patrick Désile, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, l’Harmattan, 2000. [↑](#footnote-ref-24)
25. Désile, *Ibid.*, p. 93-94 ; cf. en général p. 83 et s. [↑](#footnote-ref-25)
26. Georges Didi-Huberman, “Connaissance par le kaléidoscope : Morale du joujou et dialectique de l’image selon Walter Benjamin”, *Études photographiques*, 7, 2000, p. 4-27, repris dans *Id.*, *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, paragr. “Kaléidoscope et casse-tête : « Le temps s’élance comme un bretzel… »”. [↑](#footnote-ref-26)
27. Carlo Ginzburg, “Spie : Radici di un paradigma indiziario”, *in* Aldo Giorgio Gargani (éd.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere et attività umane*, Torino, Einaudi, 1979, p. 59-106, tr. fr. *in* Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Gallimard, 1986, nouv. éd. Verdier, 2010, chap. “Traces : Racines d’un paradigme indiciare”. On se rappellera que Ginzburg insiste particulièrement sur la figure de Sherlock Holmes, contemporaine de Morelli et de la *connoisseurship* en art via le détail. [↑](#footnote-ref-27)
28. Sur la question du lien étroit entre geste et de la connaissance des formes : Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Seuil, 1993. D’une manière moins formalisée et plus intuitive, et fatalement inachevée, on peut songer déjà aux projets phares de Warburg ou de Benjamin de construire une connaissance qui se construise avec la construction même de l’objet : une véritable dé-construction (des formes du pathos visuel pour Warburg ou des passages urbains pour Benjamin) dans le souci paradoxal d’être au plus près de l’objet. Un projet multiplicateur des formes qui ne peut que déborder son objet et devenir véritable projet de connaissance active. Pour un développement possible de l’épistémologie à partir de Benjamin et Warburg : cf. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.* et *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002. Pour un développement de l’analyse des formes dans un sens pragmatiste et poststructuraliste : Gian Maria Tore, “Une autre approche structurale est possible : Sens, expérience, analyse”, *Semiotica*, 219, 2017, p. 357-376. [↑](#footnote-ref-28)