

Le détail

DOSSIER REMIS AUX CANDIDATS QUATRE SEMAINES AVANT L'ÉPREUVE

LISTE DES DOCUMENTS

1. S.M. EISENSTEIN, « Une branche de lilas », in *Mémoires 3-Œuvres 6*, coll.10/18, C. Bourgois éditeur (non réédité).
2. André HABIB, « L'œil détaillé », revue *Hors-Champ*, août 2002 (site internet : www.horschamp.qc.ca).
3. Roland BARTHES, « Le punctum est un détail », in *La Chambre claire*, éditions des Cahiers du Cinéma, Gallimard-Le Seuil, 1981.
4. Jean-Pierre MOUREY, « Le détail est doublement suspect », in *Philosophies et pratiques du détail*, éditions Champ Vallon, 1996.
5. Sigmund FREUD, « Le déplacement dans le rêve », in *L'interprétation des rêves*, 1990, éditions P.U.F.
6. Nicole SAVY, « S'arrêter au détail », in *L'Œil de Victor Hugo*, actes du colloque – Musée d'Orsay, Université Paris VII, éditions des Cendres, 2004.
7. Boris VIAN, « J'suis snob », in *Textes et chansons*, René Julliard, 1966 (réédition 10/18 1979).
8. Pieter BRUEGHEL l'Ancien, « La Chute d'Icare » (vers 1558), huile sur toile, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.
9. Lin DELPIERRE, « Shanghai » (2005), triptyque noir et blanc (détail), exposition *Détails et lointains*, Galerie Cour carrée, Paris.
10. Michelangelo ANTONIONI, « Le laboratoire du photographe » in *Blow Up*, 1967.

Rappel :

L'organisation de ce dossier de documents, de même que son enrichissement et l'élaboration d'une problématique particulière relèvent de la compétence et de la responsabilité personnelle du candidat. Les enseignants n'entreprendront donc ni cours magistral à son sujet ni analyse particulière de tout document du dossier. Les candidats pourront utiliser ce dossier le jour de l'examen à condition qu'il ne comporte ni annotations, ni documents complémentaires.

Le détail

DOCUMENT N° 1

Une branche de lilas

Une branche de lilas.

Blanc,

À fleurs doubles.

Dans la verdure luxuriante des feuilles.

Baignant dans un rayon de soleil éblouissant.

Elle fait irruption dans ma chambre par la fenêtre.

Se balance sur le rebord de la fenêtre.

Et entre dans le monde de mes impressions d'enfance :

Premier souvenir.

Un gros plan !

Le gros plan du lilas se balançant au-dessus de mon berceau est ma première impression d'enfance.

D'ailleurs, ce n'est plus un berceau. C'est un petit lit blanc avec quatre boules nickelées sur les montants et un filet blanc tendu entre eux pour m'empêcher de tomber.

Je n'ai plus l'âge d'être au berceau.

J'ai bien trois ou quatre ans !

Nous sommes avec mes parents dans la datcha, au bord de la mer, près de Riga,

À Maļori qui s'appelait alors Majorenhof.

La branche de lilas blanc, dans un rayon de soleil oblique, regarde par la fenêtre.

Se balance au-dessus de moi.

Ma première impression consciente – un gros plan.

Ainsi s'éveillait ma conscience sous une branche de lilas.

Puis, pendant de très, très nombreuses années, elle s'est assoupie sous une branche identique.

Seulement la branche n'était plus vivante, mais peinte, à moitié dessinée, à moitié brodée de soie et de fil d'or.

Et elle se trouvait sur un paravent japonais à trois panneaux.

Pendant de longues, longues années, je me suis endormi en regardant cette branche.

Quand l'a-t-on placée au chevet de mon lit, je ne m'en souviens plus.

Mais j'ai l'impression qu'elle s'y est toujours trouvée.

La branche était somptueuse et recourbée.

Avec des petits oiseaux.

Et très loin derrière elle – à travers elle – étaient peints les détails traditionnels d'un paysage japonais.

De petites chaumières.

Des touffes de roseaux.

De petits ponts enjambant des ruisseaux.

De petites barques au nez pointu tracées en deux coups de pinceau.

La branche n'était plus simplement un gros plan.

Cette branche était typique des Japonais : c'était un premier plan à travers lequel se dessinait le lointain.

Ainsi, avant de connaître Hokusai, avant de m'emballer pour Edgar Degas, je me familiarisais avec le charme de la composition en premier plan.

Où un petit détail au premier plan est pris à une telle échelle qu'il domine toute la profondeur.

Puis, un jour, le paravent fut troué en deux endroits par une chaise.

Je le revois avec ses deux trous.

Puis il disparut.

Le détail

DOCUMENT N° 1 (suite)

Je crois que ces deux branches ont lié en une impression globale, unique et vivante, deux notions : la notion de gros plan et la notion de composition en premier plan – comme si elles étaient organiquement et évolutivement liées entre elles.

Et lorsque, bien des années après, je me suis lancé à la recherche des précurseurs historiques du gros plan au cinéma, je les ai involontairement cherchés, non dans le portrait ou la nature morte, mais dans la passionnante aventure d'un élément isolé, qui, issu de l'organisme général du tableau, se met à avancer au premier plan. Ou de ces personnages qui, dans le plan d'ensemble d'un paysage où il est parfois impossible de découvrir la chute d'Icare ou Daphnis et Chloé, commencent d'abord à s'approcher en pied de la surface, puis petit à petit deviennent si proches qu'ils sont coupés par le bord du tableau, comme dans *l'Espolio* du Greco, et – après un bond de trois siècles, - chez les impressionnistes français, fortement influencés par l'estampe japonaise...

S.M. EISENSTEIN, *Mémoires 3-Œuvres 6*,
coll. 10/18, C. Bourgeois éditeur.

Le détail

DOCUMENT N° 2

L'œil détaillé

Est-il possible de comparer le détail en peinture et le détail au cinéma ? S'agit-il d'une première expérience ? Au premier abord, une telle comparaison semble difficile, pour une seule et bonne raison. Il n'est pas possible de dire que le cadre d'un tableau est l'équivalent d'un photogramme au cinéma. Le détail, en peinture, repose sur un mouvement du spectateur qui détaille, avec son œil et son corps, qui se promène sur la surface des choses : il est, pour cette raison, maître de son temps. Au cinéma, le spectateur est soumis à une loi du temps, il n'est pas libre devant l'écran qui, lui, possède son propre temps. Même le film le plus contemplatif, le plus immobile, contient une infinité de micro-événements et quelque chose, fatalement, échappe à notre attention.

Le cadre du cinéma, par ailleurs, on le sait depuis Bazin (qui devait le savoir de quelqu'un d'autre), n'est pas le cadre d'un tableau mais un cache sur le réel. Le cadre cinématographique cache toujours plus qu'il ne cadre, forcément. Le cadre est pour cette raison, déjà une façon de *détailler* le monde et ce, peu importe l'échelle. Qu'il s'agisse de la poussière sur un ongle ou du désert de Gobi, l'art du cadrage consiste à *extraire*, la composition consiste à *disposer* dans le cadre des objets et des situations, dans un espace qui commence et qui possède une limite au-delà de laquelle il n'est plus. L'atelier du peintre, le mur sur lequel il pose son tableau ne fait pas partie, même par défaut, du tableau. Une peinture n'est pas arrachée au réel de la même manière. Elle n'est pas à exclure, elle est d'emblée inclusive. En cinéma, le studio, l'équipe de tournage, mais aussi tout ce qui est au-delà du cadre et qui est maintenu caché (prêt à entrer dans le cadre), participe, négativement, comme par défaut, du cadre. L'image de cinéma est une coupe mobile de temps dans l'espace et, pour cette raison, peut être déjà considérée, avant toute opération du spectateur, comme un *détail automatique*, soustrait et inscrit dans l'universelle variation du temps et de l'espace.

La nouveauté du cinéma, c'est la thèse que défend Jean-Louis Schefer dans *Du Monde et du mouvement des images*¹, n'a pas seulement intégré le temps dans l'image, mais a donné chair (en lumière), à une notion du mouvement, d'une universelle variation, d'un devenir généralisé qui rongerait déjà toutes les sphères de la vie moderne (technique, industrielle, médiatique, scientifique, historique/révolutionnaire, militaire, etc.).

Cette mobilité, depuis Diderot jusqu'à Beaudelaire et au-delà, a été aussi revendiquée dans l'exercice de l'expérience esthétique (comme une extension de ce *libre jeu des facultés kantiennes*), dans un mouvement d'appropriation, disons subjective, de l'œuvre : restituer dans son corps le mouvement inhérent au tableau, en d'autres mots, se déplacer devant l'image, refuser le statisme, le point de vue fixe. L'accélération du monde technique ne conduit pas simplement à une mise en échec de la lenteur humaine devant la vitesse des machines, mais à la production hallucinante d'angles et des perspectives nouvelles (les retombées dans le roman du XIX^e sont aussi patentes). Le cinéma aurait donc intériorisé, graduellement, à même son dispositif, ce mouvement du monde, des choses, et des individus, de plus en plus dépassés devant le devenir des choses (voir *L'Homme à la caméra*).

Le mouvement qui était produit par les regards et les corps des spectateurs détaillant le tableau, est maintenant dans la caméra, parmi les choses. La possibilité d'avancer son regard (*zoom-in*), de s'approcher et de reculer (*travelling*), de tourner ou de lever la tête (*panoramique*) est passée dans le corps de la caméra qui se trouve dotée – c'est le programme vertovien d'un point de vue surhumain –, de la capacité de capter, mieux que l'œil, des perspectives inouïes (ou *invues*), à l'intérieur des choses elles-mêmes, à même leur matière.

¹ Jean-Louis Schefer, *Du Monde et du mouvement des images*, éditions des Cahiers du cinéma, Paris 1997.

DOCUMENT N° 2 (suite)

C'est donc dire que l'acte du détail n'est plus *chez* le spectateur, il est dans la caméra. Le spectateur, immobile, suit une caméra qui, par essence, découpe, fragmente, *mobilise*.

Or, toute l'histoire du cinéma (que l'on a appelé classique) montre un effort pour annuler l'effet de dislocation, propre au détail, tel que nous l'avions isolé plus tôt, comme une façon de liquider l'intervalle entre les plans et, dans le cadre, de ne jamais détourner l'attention sans raison raisonnable. Si le cinéma, comme nous le disions, détaille le monde, c'est pour tisser des situations motrices, suturer le monde en postulant une continuité (illusoire) dans le temps et dans l'espace, entre des fragments arrachés au monde, qui s'annulent aussitôt comme fragments, au profit de la cohérence narrative, de la totalité filmique. Ceci pourrait se dire aussi des détails, qui sont alors ceux du réel, inscrits dans le cadre (cendrier anodin, boutons de manche, poussière inquiétante) et qui renforcent l'atmosphère, le décorum, le réalisme de la scène, ou encore qui seront utilisés ultérieurement (tous les briquets, brosses, bouteilles de vin dans les films d'Hitchcock). Sont-ce encore des détails au sens où nous l'entendions plus haut, relèvent-ils toujours de la jouissance inquiète et arrêtée au détail ? Pas de la même façon, pas pour les mêmes raisons, semble-t-il. Le détail disloque, met à mal l'économie narrative et les efforts de dénomination. Ce n'est, souvent, qu'en extrayant les films de fiction de leur pâte qu'on peut restituer leur étrangeté, leur matérialité (c'est une part du travail de Godard dans les *Histoire(s) du cinéma*). Ce n'est qu'en sortant de l'histoire que les choses libèrent leur étrangeté et se mettent à répondre à un jeu d'assonances différent, libéré de leur fonction et de leur géographie.

S'il est une expérience du détail au cinéma, elle ne peut se situer qu'en dehors de l'argument narratif, qu'en dehors des liaisons sensori-motrices. Le détail creuse les intervalles, les arrêts, déboîte les continuités et expose les fragments du réel.

André HABIB, « *L'Œil détaillé* »,
revue Hors-Champ, août 2002.

Le détail

DOCUMENT N° 3

Le punctum est un détail

Très souvent, le *punctum* est un « détail », c'est-à-dire un objet partiel ; aussi, donner des exemples de *punctum*, c'est, d'une certaine façon, *me livrer*.

Voici une famille noire américaine, photographiée en 1926 par James van Der Zee. Le *studium* est clair : je m'intéresse avec sympathie, en bon sujet culturel, à ce que dit la photo, car elle parle (c'est une « bonne » photo) : elle dit la respectabilité, le familialisme, le conformisme, l'endimanchement, un effort de promotion sociale pour se parer des attributs du Blanc (effort touchant, tant il est naïf). Le spectacle m'intéresse, mais il ne me « point » pas. Ce qui me point, chose curieuse à dire, c'est la large ceinture de la sœur (ou de la fille) – ô négresse nourricière – ses bras croisés derrière le dos, à la façon d'une écolière, et surtout *ses souliers à brides* (pourquoi un démodé aussi daté me touche-t-il ? Je veux dire : à quelle date me renvoie-t-il ?). Ce *punctum*-là remue en moi une grande bienveillance, presque un attendrissement.

Cependant, le *punctum* ne fait pas acception de morale ou de bon goût ; le *punctum* peut être mal élevé. William Klein a photographié les gosses d'un quartier italien de New-York (1954) ; c'est touchant, amusant, mais ce que je vois, avec obstination, ce sont les mauvaises dents du petit garçon. Kertesz, en 1926, a fait un portrait de Tzara jeune (avec un monocle) ; mais ce que je remarque, par ce supplément de vue qui est comme le don, la grâce du *punctum*, c'est la main de Tzara posée sur le chambranle de la porte : grande main aux ongles peu nets.

Si fulgurant qu'il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d'expansion. Cette force est souvent métonymique. Il y a une photographie de Kertesz (1921) qui représente un violoneux tzigane, aveugle, conduit par un gosse ; or ce que je vois, par cet « œil qui pense » et me fait ajouter quelque chose à la photo, c'est la chaussée en terre battue ; le grain de cette chaussée terreuse me donne la certitude d'être en Europe centrale ; je perçois le référent (ici, la photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art ? S'annuler comme médium, n'être plus un signe, mais la chose même ?), je reconnais, de tout mon corps, les bourgades que j'ai traversées lors d'anciens voyages en Hongrie ou en Roumanie.

Il y a une autre expansion du *punctum* (moins proustienne) : lorsque, paradoxe, tout en restant un « détail », il emplit toute la photographie. Duane Michals a photographié Andy Warhol : portrait provocant, puisque Andy Warhol se cache le visage de ses deux mains. Je n'ai aucune envie de commenter ce jeu de cache (cela, c'est du *studium*) ; car, pour moi, Andy Warhol ne cache rien ; il me donne à lire ouvertement ses mains ; et le *punctum*, ce n'est pas le geste, c'est la manière un peu repoussante de ces ongles spatulés, à la fois mous et cernés.

Roland BARTHES, « Le punctum est un détail », in *La Chambre claire*,
Éditions des Cahiers du Cinéma, Gallimard-Le Seuil, 1981.

Le détail

DOCUMENT N° 4

Le détail est doublement suspect

Le détail est doublement suspect, en tant qu'il porte la marque de la grossièreté de la nature brute, en tant qu'il déséquilibre l'unité et la totalité de l'œuvre. Il est du côté du particulier, de l'accident. C'est pourquoi la quête de l'absolu chez Mondrian, dans le suprématisme de Malévitch le bannit à cause de sa nature empirique. Mais il n'a pas meilleure renommée dans la représentation classique. Michel-Ange reproche aux peintres hollandais de juxtaposer les parties du tableau sans composer. C'est encore au nom de la composition et d'une hiérarchisation des éléments du tableau qu'Elie Faure, dans son *Histoire de l'art*, critique les primitifs allemands, Dürer qui peint avec la même minutie l'humanité et « un vieil os qui traîne, à demi rongé ». Il y aurait quelque tare à peindre avec autant de précision un brin d'herbe, un buisson et les personnages de l'*istoria*.

Il serait aisé de trouver dans la philosophie classique occidentale une attitude similaire. Pour celle-ci, le détail est un objet bâtard qui n'a de valeur ni ontologique, ni épistémologique, ni logique. Dans son *Vocabulaire technique et critique de Philosophie*¹ André Lalande consacre un article au « simple », à l'« élément » ou encore au « singulier », au « particulier ». Mais rien à dire du détail, celui-ci est hors du champ philosophique, alors que le « néant » a droit à un article et que le « rien » constitue une entrée de son *Vocabulaire*. Le détail est, en effet, une réalité floue, ambiguë et une philosophie qui rêve ou exige le simple, l'élémentaire, le principiel. On n'en finit jamais quand on entre dans les détails. Ils se bousculent et ne sont pas tous de même importance. D'une partie détaillée d'un tout (d'un paysage, d'un corps, d'un visage), on peut encore détailler plusieurs sous-parties. Et ainsi peut-être à l'infini ou, du moins, de façon indéfinie. Le relevé des détails n'est que *liste*. Et cette énumération empirique est plus ou moins longue selon chacun, selon son attention toute subjective aux aspects des choses. Chercher la petite bête, se perdre dans les détails : cela renvoie à la psychologie de l'observateur et non à l'ordre logique. Le détail, partie d'un objet particulier, dépend de la singularité d'un regard, d'une focalisation, d'une attitude face à la profusion du réel. Au contraire, la recherche du simple, de l'élémentaire derrière la foule et la complexité des choses est l'exigence d'une Raison qui, tant par l'objet visé que par ses impératifs et son mode de fonctionnement, participe de l'Universel.

Jean-Pierre MOUREY, « Le détail est doublement suspect »,
in *Philosophies et pratiques du détail*,
Éditions Champ Vallon, 1996.

¹ L'édition originale parut en fascicule dans le Bulletin de la Société française de Philosophie de 1902 à 1923. Je me réfère ici à la cinquième édition parue aux Presses Universitaires de France en 1947.