



HAL
open science

Qu'est--ce qu'un fragment de film ?

Loig Le Bihan

► **To cite this version:**

Loig Le Bihan. Qu'est--ce qu'un fragment de film ? : De l'extraction considérée comme un acte descriptif. Journée d'Etude "Alain Bergala et le cinéma : analyse, enseignement, création", groupe "Analyse", programme "Actualité esthétique du cinéma et de l'audiovisuel" (EA4209 RIRRA21), Sep 2015, Montpellier, France. hal-01823530

HAL Id: hal-01823530

<https://hal.science/hal-01823530>

Submitted on 26 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Qu'est-ce qu'un fragment de film ?

De l'extraction considérée comme un acte descriptif.

Dans un texte intitulé « Pour une pédagogie des f. m. r. (fragments mis en rapport) », intégré à *L'hypothèse cinéma*, et donc publié en 2002, Alain Bergala après avoir exposé une brève histoire technologique des supports de film et de leur effet déterminant sur la pédagogie en expliquant les bienfaits du DVD, fait un « éloge de l'extrait » où il propose qu'il y aurait, je cite, « deux façons de choisir et de penser un extrait de film. Comme un morceau autonome, qui peut être reçu "en soi" comme une petite totalité, sans éprouver le manque de ce qui l'environne. Ou au contraire comme un morceau arbitrairement découpé dans le film, où l'on sent le geste de l'extraction comme coupe, suspense, légère frustration¹. » Plus loin il insiste sur l'impact de l'extrait, alors assimilé à la scène ou au plan, avant d'évoquer la manière dont Pier Paolo Pasolini racontait son expérience marquante de l'enseignement de l'historien de l'art Roberto Longhi dans ses *Ecrits sur la peinture* : « Longhi, justement, projetait des diapositives de détails de tableau pour confronter les formes : "[...] un « plan » représentant un échantillon du monde masolinien [...] s'« opposait » dramatiquement à un plan représentant à son tour un échantillon du monde de Masaccio. Le manteau d'une Vierge au manteau d'une autre vierge... Le gros plan d'un saint ou d'un personnage regardant au gros plan d'un autre saint ou d'un autre personnage regardant..."² » L'argument principal d'Alain Bergala consiste à dire l'efficacité, sur le plan pédagogique, du recours à la confrontation d'extraits, de fragments mis en rapport, et je partage tout-à-fait ce point de vue. Ce que je voudrais aujourd'hui interroger, c'est plutôt le recouvrement *a priori*, en matière de pédagogie du cinéma et d'analyse du film entre les notions, disons « créatoriennes », de *plan* et de *scène* et celle « analytique » de *fragment*.

Le dernier paragraphe du texte de Bergala commence par ces mots : « Je milite depuis longtemps pour une approche du cinéma à partir du plan, considéré comme la plus petite cellule vivante, animée, dotée de temporalité, de devenir, de rythme, jouissant d'une autonomie relative, constitutive du grands corps du cinéma³. » Je comprends bien que mettre en exergue la notion de « plan » est sans doute la solution *ad hoc* du point de vue d'une propédeutique à l'analyse de création qui, me semble-t-il, vise prioritairement à la « reconstitution » et à la « sensibilisation » à ce que le film emporte du moment du tournage. J'imagine (peut-être à tort) que cela permet aussi de tenir à distance la connotation codique que le discours sémiologique des années 1970 a pu conférer à la notion de « séquence » qui est avant tout également une notion de montage. Mais il me semble que l'un des effets de ce « plaidoyer du plan » qui vient clore un texte faisant « l'éloge de l'extrait » est d'induire subrepticement une réduction de la notion de fragment à celle de plan. L'évocation de la pratique pédagogique de Longhi telle que Pasolini la traduit en usant

¹ A. Bergala, chap. VI « Pour une pédagogie des f. m. r. (fragments mis en rapport) », in *L'hypothèse cinéma* (2002), Paris, rééd. Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », p. 120.

² *Ibidem*, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 123.

de ce terme « cinématographique » participe sans doute à asseoir cette idée qu'au cinéma, comme en peinture, fragmenter ce serait nécessairement décomposer une œuvre ou un film en « plans ». Or si Pasolini parle de plans, c'est parce qu'il évoque une pratique pédagogique, celle de Longhi, qui en passait par l'utilisation de diapositives. Ce que découvrait le jeune Pasolini, ce n'était pas des tableaux mais des photographies recadrées de tableaux. Pourtant si l'on s'intéresse aux vocables utilisés par les tenants d'une approche « fragmentaire » dans l'analyse picturale, du côté de Daniel Arasse ou de George Didi-Huberman, on ne trouvera pas le terme de *plan* si ce n'est, chez ce dernier, comme opposé à la notion de *pan* par exemple.

Qu'est-ce qu'un fragment de peinture ?

Même si la pratique de la « fragmentation » est commune aux deux pratiques de l'analyse picturale et de l'analyse filmique, les vocabulaires descriptifs sont en fait difficilement conciliables et ne peuvent être transposés tels quels. Chez Didi-Huberman la notion de plan n'a rien de cinématographique. Je le cite : « C'est donc aussi cette expansion qu'il s'agirait de nommer dans le pan de peinture. En tant qu'effet métamorphique, le pan est un en-deçà, une "dislocation locale" du plan et du réseau ; *planus* signifie en latin le plan, l'uni, le clair, l'évident : "ce qui va de soi" ; le pan serait plutôt un effet de délégitimation de l'évidence, – ce que je nommerais une violence, une précipitation disjonctive⁴. » Dans son livre sur le détail⁵, Daniel Arasse lui s'en remet à la richesse de la langue italienne qui permet de distinguer le *dettaglio* de la *particolare*, cette dernière nommant une petite partie, ou particule, d'une figure ou d'un objet peint alors que la première désigne un détail « programmé » pour se distinguer dans la composition qui l'entourne. A longueur d'exemples, Arasse nous permet de mieux comprendre qu'en peinture le détail – au sens fort du *dettaglio* – relève d'un « programme d'action » voulu par le peintre ou initié par l'amateur qui vise à la « détaille », c'est-à-dire à la désignation d'« objets » de peinture dont les contours ne s'assimilent jamais à ceux, quadrangulaires, d'un cadre mais parfois à des figures et parfois à des zones sans contours : « Tout serait plus simple – et ce livre sans objet – si le détail n'était aussi, inévitablement, *dettaglio*, c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui qui "fait le détail" – qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur. Comme le relève Omar Calabrese, en ce sens, le détail "présuppose un sujet qui « taille » un objet » ; la « production de détail dépend de point de vue du « détaillant ». " De ce point de vue, tout peut devenir détail. Le détail-*dettaglio* ne peut se définir et se saisir qu'en tant que "programme d'action" laissant éventuellement sa trace dans le tableau. »⁶

On pourrait encore penser que, d'Arasse à Didi-Huberman et du *dettaglio* au « pan », la différence est d'abord affaire de *dimension*, comme c'est le cas entre le plan et la séquence par exemple. Sur un plan pratique et au vu des exemples donnés par l'un et l'autre, il semble en effet qu'un pan soit souvent de plus grande dimension qu'un détail. Et pourtant les choses sont plus retorses car entre certains détails pointés par Arasse et, par exemple, le « petit pan de mur jaune » de Bergotte que Didi-Huberman convoque dans un Appendice à son *Devant l'image*, il n'est pas certain qu'une telle disparité dimensionnelle se révélerait à

⁴ G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 44.

⁵ Cf. D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, éd. Flammarion, coll. « Champs », 1996.

⁶ D. Arasse, « Préface », *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), *op. cit.*, pp. 11-12.

tous coups⁷. Comment la fragmentation opère-t-elle dans l'analyse picturale selon Arasse ? Pour nommer cette pratique il lui aura fallu introduire une dialectique fondée sur cette première opposition, fondatrice, entre la *particolare* et le *dettaglio*, selon que le détail ainsi désigné participe pleinement d'une économie d'ensemble qui est celle du tableau ou qu'il introduise un « écart ». C'est avant tout sur cette distinction que se fonde cette pratique analytique attentive au détail. Il s'agit soit de retrouver le détail voulu comme tel par le peintre, soit de l'inventer en se rendant sensible à la manière dont certains « moments » de peinture introduisent sur le plan représentatif ou signifiant un écart qui vient rompre l'économie d'ensemble d'un tableau. Didi-Huberman pense le pan d'une manière proche en expliquant la force d'expansion de ce qui, au départ de l'analyse, est une « zone » du tableau. Chez Fra Angelico, par exemple, le pan désigne pour Didi-Huberman ces fonds de matière picturale sans figures et sans paysages, des « zones de relative défiguration », des parties ou surfaces bariolées et « abstraites » qui, en-cela, contrastent avec le reste d'une peinture globalement représentative et narrative⁸. Dans *La peinture incarnée* Didi-Huberman, à partir de l'événement visuel d'un « éclat », distingue l'effet de pan et l'effet de détail comme suit : « L'éclat serait l'événement pictural d'un bris de l'idéale peinture. Sans doute advient-il essentiellement dans les équivoques, les indécisions entre espace optique et espace haptique. Son effet y peut être double. Il peut être, d'abord, l'*effet de pan* : un quasi-trauma, qui porte en avant le figural comme inindentifiable ; c'est un effet de violence délusive (le contraire d'un trompe-l'œil) ; c'est l'éclat en tant que non-sens [...] Mais l'éclat peut advenir aussi, secondement, comme *effet de détail* : une quasi-hallucination, avec l'effet de "réel" qui lui est propre, et qui porte en avant le figuratif comme une hyper-identité, une identité ou une singularité d'intrusion ; c'est un effet de violence illusionniste ; c'est l'éclat en tant que détail réaliste [...] Une telle distinction (l'éclat comme pan, l'éclat comme détail) me semble ici nécessaire pour appréhender la complexité, l'équivocité du statut figural du fragment, en peinture⁹. » Pour Didi-Huberman, l'effet de pan et l'effet de détail ne se distinguent pas en termes dimensionnels mais s'opposent comme un effet d'ébranlement figural à la reconnaissance d'une figure représentée.

Même si leurs conceptions ne se recouvrent pas, Arasse dit explicitement avec le tout premier exemple donné dans la préface de son livre, que le détail n'est pas affaire de *dimension*. Pour introduire à la question, il prend en effet comme exemple deux tableaux homonymes peints à très peu d'intervalle par le même peintre : *Saint Luc peignant la Vierge* par Martin Van Heemskerck. Dans le premier tableau évoqué¹⁰, peint « vers » 1532, Arasse « invente » le détail en désignant une minuscule zone peinte, une « petite masse de gelée transparente qui constitue le médium que le peintre glisse dans ses couleurs en peignant¹¹. » Et il poursuit : « Notation seulement technique ? Sans doute pas. Avec ce médium, le peintre donne à ses figures l'apparence de vie qui anime ses modèles. Or, sur la surface de ce tableau, le détail est placé au plus près de la silhouette d'un sculpteur en train de tailler violemment le marbre d'un Christ mort. Cette infime goutte de vie sur la palette du peintre en montre (presque) aussi long sur le prestige de la peinture par rapport à la sculpture que n'en disaient les pages célèbres que Léonard de Vinci avait consacrées au

⁷ Cf. G. Didi-Huberman, « Question de détail, question de pan », in *Devant l'image*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », pp. 291-294.

⁸ G. Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* (1990), éd. Flammarion, coll. « Champs », 1995.

⁹ G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée, op. cit.* p. 92-93.

¹⁰ <https://uploads2.wikiart.org/images/maerten-van-heemskerck/st-luke-painting-the-virgin.jpg>

¹¹ D. Arasse, « Préface », *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), éd. Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 14.

thème¹². » Dans le second tableau¹³, le détail relève de la logique de l'emblème puisqu'il s'y agit d'un « immense cartel en trompe-l'œil, comme fixé sur le tableau, par-dessus la base du trône de la Vierge. On y lit un texte étonnant : les destinataires du tableau y déclarent leur intention de « remercier (Heemskerck) jour et nuit de son aimable présent » et de prier « de toutes leurs forces que la grâce de Dieu l'assiste¹⁴. » Entre les deux cas, Arasse pointe notamment cette différence entre un détail « minuscule » et un autre « énorme ». Le fragment en peinture, qu'on le spécifie comme pan ou détail ne sera pas déterminé par sa dimension. Ce qui fait le fragment est bien autre chose et, pour Didi-Huberman comme pour Arasse, ce sera ce qui brise l'ordre de l'ensemble auquel il semblait *a priori* devoir s'intégrer, ce qui induit pour le premier un *éclat* et pour le second un *écart*.

Une dialectique du fragment et du segment

A écouter nos auteurs, on devra donc considérer que le fragment en peinture se définit avant tout par son éclat ou son écart soit, en d'autres termes, son « anomalie » vis-à-vis d'une économie d'ensemble. C'est pourquoi, il me faut au préalable, pour ce qui est du film et sur le strict plan théorique, défaire les adhérences entre cette notion de fragment et les notions de scène comme de plan qui, en tant que notions créatoriennes, désignent des unités dimensionnelles. Pour essayer de déterminer la notion « analytique » de fragment de film, je me propose donc de suivre les leçons d'Arasse et de Didi-Huberman qui, pour l'un, introduit la dialectique de la *particolare* et du *dettaglio* et, pour l'autre, celle de *l'effet de pan* et de *l'effet de détail*. Le mot qui, en matière d'analyse filmique, pourrait venir alors s'opposer terme à terme à celui de *fragment* pourrait être celui de *segment*. La notion de segment, qu'on la prenne au sens restreint, c'est-à-dire metzien, ou en un sens moins strict, comme une notion-gigogne alternative aux notions de séquence comme de plan, permet surtout le redécoupage selon des logiques codiques qui visent à mettre en évidence des systèmes d'ensemble éventuellement emboîtés et hiérarchisés, que cela soit à l'échelle du film en son entier, des parties du film (ou même de fragments comme le veut le titre d'une étude emblématique de Raymond Bellour¹⁵). L'approche du film par segment suppose de mettre en évidence son organisation, sa structure, son *économie*. Au contraire, ce qui fera fragment ce sera ce qui fait *anomalie* vis-à-vis de l'ensemble du film.

En pratique, un « programme d'extraction » d'un fragment de film (je paraphrase ici Arasse et son « programme d'action ») sera guidé par cette attention aux effets d'anomalie. C'est par cette anomalie que le fragment « appelle » l'extraction. Comment alors mettre sur pied un tel programme d'extraction ? Il faut, à mon sens, se rendre attentif à ce qui fait écart et ce qui fait éclat. Mais l'anomalie peut se manifester aussi bien aux niveaux : de la *représentation* (un élément qui rompt avec le système de représentation du film) ; de la *disposition* (un élément dont la disposition dérange l'ordre de l'ensemble, la composition de la scène, du plan) ; de la *dimension* (un élément dont la dimension relative contraste avec les équilibres du film, de la séquence, du plan) ; de la *signification* (un élément qui ne fait pas

¹² *Ibidem*

¹³ <https://i.pinimg.com/originals/26/27/59/2627597ccfb6812e5aeb5bb93868df6a.jpg>

¹⁴ *Ibidem*, p. 14-17.

¹⁵ Cf. R. Bellour, « Système d'un fragment », in *L'analyse du film* (1979), Paris, éd. Albatros, coll. « ça cinéma », pp. 81-122.

sens au regard des autres éléments qui l'environnent ou qui, au contraire, condense du sens).

Pour illustrer ces idées, je vous propose de prendre exemple d'un film qui présente un tel « moment anomal » à un niveau à la fois dimensionnel et représentatif et qui s'offre exemplairement à l'exposé méthodique d'un « programme d'extraction ». Le film dont il s'agit est *Festen* de Thomas Vinterberg (1998), film bien connu pour être le premier film du Dogme 95, et donc *a priori* « réaliste ».

Projection

Festen : 00 :13 :21 à 00 :24 :40

Au cours de ce segment de 11 minutes environ, je relève donc une anomalie dimensionnelle qui concerne trois plans particulièrement courts, de moins d'une seconde chacun, alors que tous les autres comptent des durées bien plus longues, de plusieurs secondes. Si je me décide à mettre en œuvre un programme d'extraction, il me faudra donc tenter de cerner au plus près le « moment » de cette anomalie...

De l'anomalie à l'autonomie : *praxis* d'un programme d'extraction

On se rappelle comment Daniel Arasse, lorsqu'il procède à l'action de « détaille » à partir du premier tableau de Martin Van Heemskerck, le fait en deux temps. Il désigne d'abord – comme s'il tendait l'index – un point du tableau, un minuscule morceau de peinture qui, isolé, ne serait même plus « cognoscible » hors de l'acte de nomination de celui qui le pointe, puis il *acommode* sa « détaille » en élargissant le morceau préalablement désigné à une zone plus large, afin de pouvoir donner sens à cet effet d'anomalie. C'est en prélevant un « morceau » plus important qu'il peut constituer l'« autonomie » du fragment – au sens fort d'un fragment « gouverné par ses propres lois » – et la trouver dans un effet de « condensation » de sens. S'il en était resté à l'indexation de cette seule « petite masse » qui visuellement fait écart, il n'aurait pu argumenter sur la « valeur » signifiante ou la « fonction » de ce détail, il n'aurait même pas pu qualifier de « gelée transparente » cette masse de peinture. Il lui faut donc *acommoder* le fragment de manière à ce que cette « petite masse » prenne sens, et pour cela, intégrer au fragment « la silhouette d'un sculpteur en train de tailler violemment le marbre d'un Christ mort¹⁶. » L'opposition « thétique » entre le marbre « mort » et la gelée « vivante » donne loi au fragment.

Si l'on procède de la sorte avec l'extrait de *Festen*, on sera amené dans un premier temps à extraire seulement ces trois plans remarquables par leur brièveté (en tout 2 secondes et 4 centièmes) [Ill. 10 à 12]. Sur le plan phénoménal en effet, ces trois plans font « événement ». Isoler ces trois plans comme « moment anomal » sur un plan *dimensionnel* ne me paraît pourtant pas encore satisfaisant en vue de l'extraction d'un fragment « autonome ». En effet, isoler ces trois plans c'est couper dans le flux d'une action dont ni le départ, ni le terme ne sont compris dans l'extrait ainsi prélevé ; c'est extraire un « événement visuel » sans pouvoir en constituer la « rationalité ».

Je pourrais donc, dans un second temps, tenter d'*acommoder* autrement et voir à quel moment – dans le procès d'extraction – il me semble que le fragment s'autonomise. Ce pourrait être en intégrant ce qui précède immédiatement l'action et ce qui la suit

¹⁶ D. Arasse, *op. cit.*, p. 14.

immédiatement, soit 5 plans [Ill. 9 à 13]. Procéder ainsi permet, dans les faits, de pointer un deuxième effet d'anomalie vis-à-vis de l'économie de l'ensemble. En effet, ce que l'on comprend en intégrant dans le fragment 2 plans de plus (ceux qui précèdent immédiatement et suivent immédiatement les 3 plans brefs), c'est un changement potentiel de régime sur le plan du système de *représentation*. La loi d'ensemble du film est en effet celle d'un film réaliste et l'effet de montage qui nous montre les actions qui se déroulent ici dans trois chambres différentes ne peut être autrement compris que comme un effet de « montage alterné ». Or ce que semble induire l'accélération formidable des 3 plans préalablement extraits tels que réintégrés dans un nouvel ensemble, c'est qu'un effet de causalité efficiente semble soudainement se manifester d'un lieu à l'autre, comme si les lois gouvernant l'univers du film étaient temporairement suspendues. Élargir le programme d'extraction à ces deux plans « environnant » les trois premiers permet donc de mettre à jour un deuxième effet d'anomalie, représentationnel, corrélé au premier, dimensionnel.

Mais encore cette deuxième accommodation ne permet pas encore de donner raison à l'anomalie et de constituer l'extrait en fragment « autonome ». Pour cela, je crois, il faut encore élargir le programme d'extraction. Voici donc une troisième version possible du fragment [Ill. 1 à 18]. Le troisième fragment « testé » est ici bien plus important en termes dimensionnels que les deux premiers, il compte 27 plans au lieu de 3 ou 5 et dure maintenant 2 minutes et 5 secondes, contre respectivement 2 secondes et 4 centièmes pour le premier et 6 secondes et 22 centièmes pour le second. Mais il présente à mon sens l'avantage de se constituer plus aisément en fragment « autonome », c'est-à-dire en un fragment qui comportera en lui-même, pour peu qu'on les indexe, les « raisons » de son « anomalie ». Le fragment s'autonomise par la mise en place d'une logique « interne » (un *cadre*, pourrait-on dire, au sens de Goffman) : un *effet de ponctuation* qui passe ici par ce plan remarquable qui accomplit une longue courbure jusqu'au visage du personnage de Mette vient « ouvrir » le fragment ; un *traitement sonore distinct* et qui se caractérise par un relatif silence vis-à-vis de ce qui précède participe à l'isoler ; une *mise en situation* des protagonistes impliqués (l'un prend une douche, l'autre joue avec un verre d'eau et la troisième prend un bain pendant que l'aînée de la fratrie trouve la lettre de la sœur décédée) et une relative *accentuation* de l'effet de montage alterné préparent l'événement ; enfin une *anaphore thématique* de l'élément liquide prépare le terrain d'une symbolisation. A une petite échelle de « détail », une *anomalie* s'était signalée, fortement. A cette nouvelle échelle, l'extrait conquiert son *autonomie*.

Conclusion

Comme on le voit avec cet exemple, ce que je cherche à désigner avec la notion de « fragment » ce sont des « morceaux » de films non inféodés aux seuls effets de découpe *a priori* du plan, de la scène ou de toute autre unité de type « créatorial » mais dont l'extension dépendra d'une sorte de « prise d'autonomie », comme on le dit d'un matériau qui « prend ». En pratique, le programme d'extraction suppose d'adopter une certaine souplesse autrefois préconisée par Roland Barthes quand, écrivant non sur le *Chef d'œuvre inconnu* comme Didi-Huberman mais sur un autre texte de Balzac, *Sarrasine*, il recommandait à l'analyste d'accommoder sa lecture au ralenti sans tenir compte au préalable de la dimension relative des différentes « zones de lecture » parcourues. Ce qu'il appelait alors du nom de « lexie » constituait des unités de lecture déterminées uniquement

par commodité et pour peu que ce soit le « meilleur espace possible pour observer les sens ».

« Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations¹⁷. »

Loig Le Bihan, septembre 2015

EA 4209 RIRRA 21

Univ Paul Valéry Montpellier 3, RIRRA 21 EA 4209, F34000, Montpellier, France

¹⁷ R. Barthes, *S/Z*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 20-21.



III. 1



III. 2



III. 3



III. 4



III. 5



III. 6



III. 7



III. 8



III. 9



III. 10



III. 11



III. 12



III. 13



III. 14



III. 15



Il y a toujours eu des fantômes
dans cette maison.

III. 16



Pardon.
Merci de votre aide.

III. 17



III. 18