



Massimo Olivero

## Saisir le fondement de la figure : pour une théorie du gros plan organique

Dans cette étude, il s'agira de proposer une réflexion sur les fondements théoriques du gros plan de la phase dite *classique* du cinéma, et en particulier du gros plan qui correspond au principe « organique » de la représentation, d'après Sergueï Eisenstein et Béla Balázs : c'est-à-dire conçu comme partie pour le tout et pensé en tant que figure filmique la plus apte à saisir la profondeur et donc la signification, celle principale et fondamentale, de la réalité figurée. Nous verrons ainsi que la dialectique figure/fond constitue l'un de ses enjeux principaux, voire l'enjeu essentiel, puisque le gros plan organique est justement la figure qui permet d'accéder au « fond » du réel, entendu comme son *essence profonde*, le plus rapidement et avec le plus d'intensité. Cette problématique d'ordre métaphysique, visant l'essence, pas forcément statique, mais sûrement intime et *cachée* du cinéma et de son rapport avec la réalité, caractérise la dimension ontologique propre à la théorie classique<sup>1</sup> du médium filmique. Nous déploierons donc la problématique figure/fond non seulement dans sa dimension spatiale, mais aussi dans sa structure conceptuelle en tant que métaphore d'un processus cognitif et herméneutique, où la *figure* représente la matière sensible, la surface visible à travers laquelle le cadrage en gros plan nous permettrait d'atteindre un *fond* secret, invisible, qui en constitue l'essence véritable. Le mot « figure » peut donc renvoyer au visage représenté, mais aussi plus largement aux aspects extérieurs, phénoméniques, d'un objet ou d'un être. Le visage est la surface de notre corps la plus exposée au travail constant d'attribution de sens de la part de celui qui l'observe. Dans sa conception classique, dont il est ici question, le visage est le lieu principal de l'expression et représente le sujet dans sa totalité. Le visage est pensé comme *révélateur*, donc comme miroir de l'âme (la métaphore est courante), mais aussi comme un mystère, un « voile » qui cache plusieurs significations, donnant envie à qui le regarde de les percer et de les « dévoiler » au grand jour.

Ce que nous définissons comme « gros plan organique » concerne surtout sa capacité de se configurer à la fois comme un élément autonome, différent de tout autre plan de la composition filmique, et connecté à une totalité cohérente et, justement, organique : sa qualité principale consiste à être le point de médiation entre singulier et

<sup>1</sup> Une phase qui, dans sa recherche d'une spécificité du médium filmique, comprend des auteurs par ailleurs fortement différents comme Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Sergueï M. Eisenstein ou Jean Epstein.





universel, entre l'indépendance de l'image et la totalité du monde fictionnel et diégétique. Pour montrer cette dialectique à l'œuvre, nous mobiliserons les théories d'Eisenstein<sup>2</sup> et de Balázs et nous vérifierons leur fonctionnement concret dans l'histoire du cinéma classique hollywoodien tout comme dans le cinéma d'avant-garde soviétique.

Nous utiliserons en particulier la pensée d'Eisenstein, selon lequel le *pars pro toto* identifie une formulation « primitive de "la partie égale au tout"<sup>3</sup> », qui permet de produire « un colossal "accroissement" de l'effet émotionnel<sup>4</sup> ». Récurrent dans le cinéma d'action hollywoodien, notamment chez Griffith, ce stade élémentaire n'est pas suffisant pour Eisenstein car le *pars pro toto* comme partie qui *vaut* pour le tout risque de tomber dans l'individualisme, incapable de se penser en relation organique, et donc dialectique, avec la totalité sociale. Ce qui l'intéresse principalement est alors la nouvelle phase synthétique du *pars pro toto* (en tant que manifestation formelle historique), capable de produire une image dialectique, donc conceptuelle de la réalité<sup>5</sup>. Il s'agit d'une phase qualitativement supérieure dans l'exploration du réel, où le « détail plastique » résume et dévoile la totalité d'une thèse, d'une idée, d'une société :

L'exemple que j'ai en tête a trait curieusement à l'incarnation imagée de pensées abstraites, généralisantes, philosophiques et [...] c'est justement là qu'on trouve les meilleurs exemples, les détails les plus précis, les plus proches de ce cinéma, dans lequel les gros plans servent avant tout à bâtir la pensée, dans lequel la structure du cadre est avant tout le moyen de fixer plastiquement le thème<sup>6</sup>.

Le véritable *pars pro toto* est alors producteur d'idées plus qu'évocateur de sentiments et « ne se présente jamais comme un élément complètement isolé, mais renvoie toujours à une "image du tout", dans laquelle il joue lui-même le rôle de détail, le rôle de partie<sup>7</sup> ». Typique du cinéma soviétique, l'organicité supérieure du véritable *pars pro toto* crée un « trait généralisant » capable de devenir l'« Unité du tout et de sa partie<sup>8</sup> ».

## Le gros plan organique en tant que détail révélateur

<sup>2</sup> La conception du gros plan en tant que *pars pro toto* organique est explicitée dans la théorie d'Eisenstein des années 1940 : voir Sergueï M. Eisenstein, *Dickens & Griffith, Genèse du gros plan*, Paris, Stalker, 2007.

<sup>3</sup> Sergueï M. Eisenstein, *op. cit.*, p. 184.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 203 : « Le gros plan qui nous intéresse est celui qui va plus loin, c'est le gros plan du détail se présentant comme le résumé plastique et imagé d'un système entier de pensées, de sentiments, de points de vue. »

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 197.

Il est possible d'établir deux caractéristiques principales du paradigme organique : tout d'abord la volonté de pénétration de la surface phénoménique (la figure), à travers des détails révélateurs qui ouvrent sur un espace autre, en en restituant la multiplicité et la variété expressive ; ensuite, la récupération intellectuelle de la multiplicité sensible par la reconduction à une unité conceptuelle capable d'éclairer et de déterminer le sens ultime et profond de la totalité expressive.

La première caractéristique du gros plan organique (dans sa version élémentaire définie par Eisenstein), qu'il s'agira d'étudier à travers une série d'exemples du cinéma hollywoodien classique, est l'*immédiateté* : celle-ci produit la pénétration immédiate, sensible, d'une *figure* visible qui laisse entrevoir un *fond* secret de vérité. Cette caractéristique se trouve déjà énoncée par Balázs lorsqu'il propose sa thèse la plus forte et originale,



mais aussi la plus discutable, celle de *L'Homme visible* (1924), où il dénonce la perte (à cause de l'imprimerie) d'une culture visuelle aliénant ainsi la compréhension et le déchiffrement de l'expression faciale et corporelle immédiate de l'être humain et de son monde : « L'invention de l'imprimerie a peu à peu rendu illisible le visage des hommes<sup>9</sup>. » La richesse visuelle du monde a été ainsi réduite, voire atrophiée par la culture écrite, langagière, ce que Balázs regrette mais qu'il pense possible de récupérer grâce au rôle du cinéma et en particulier à l'utilisation du gros plan. Car parmi toutes les solutions formelles utilisées par le médium cinématographique, c'est bien le gros plan qui se charge davantage de rendre lisible, donc compréhensible et signifiant, à la fois une multiplicité et une latence de sens. Le leitmotiv conceptuel de Balázs se fonde sur la capacité du gros plan de pénétrer l'âme du réel filmé, qu'il s'agisse d'un visage ou d'un objet, à travers une opération de physiognomonie, ou micro-physionomie, qui révèle et porte à la lumière de notre perception/interprétation une dimension cachée, le *fond* du visage, présent sous les masques de la société. Dès son premier livre, le problème est d'enquêter sur la capacité du cinéma, définie comme « expressionniste », de connaître le visage des choses, de faire ressortir leur physionomie latente, une capacité qui, à son avis, demeure naturelle pour les enfants alors que les adultes l'ont perdue. Balázs considère donc l'expressionnisme comme la forme d'art la plus apte à enlever le voile qui masque le réel : « Plus l'expression est passionnée, plus le visage des êtres humains se déforme<sup>10</sup>. » La manifestation sensible, extérieure et superficielle de la violence qui se produit dans les profondeurs de l'âme est celle de la grimace : « En fait, elle est produite par le mouvement presque imperceptible des parties du visage les plus infimes. Cette micro-physionomie est la manifestation directe de la micro-psychologie<sup>11</sup>. »

Le visage « expressionniste » se retrouve aussi dans le cinéma hollywoodien, où il s'incarne de façon exemplaire dans l'art de Charles Laughton, un acteur capable de modeler sa peau, ses nerfs, sa chair au point de leur faire « dire » exactement ce qui se cache derrière leur surface et d'en révéler ainsi les sentiments et les passions exacerbées : on voit notamment ce travail à l'œuvre dans le film *La Grande Horloge* (*The Big Clock*, John Farrow, 1948).

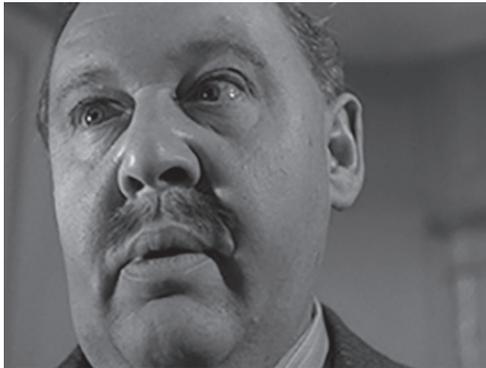


Fig. 1, *La Grande Horloge* (1948), John Farrow

<sup>9</sup> Béla Balázs, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot & Rivages, 2011 [1948], p. 37. Dans cet ouvrage, Balázs reprend les réflexions de *L'Homme visible* sur l'esprit visuel comme esprit lisible, mais les restreint principalement au cinéma muet, dans la continuité de l'inflexion amorcée dans son ouvrage de 1930, *L'Esprit du cinéma* (Paris, Payot & Rivages, 2011)

<sup>10</sup> Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Belval, Éditions Circé, 2010 [1924], p. 75. Et encore : « Le gros plan a découvert les racines secrètes de la vie » (*ibid.*).

<sup>11</sup> Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, *op. cit.*, p. 193.

Le personnage interprété par Laughton, [Fig. 1] le puissant éditeur Janoth, se rend chez sa maîtresse, Pauline, qu'il maltraite comme à son habitude (à cause de ses autres amants). Mais la jeune femme cette fois-ci se rebelle et l'insulte. Blessé par les propos de sa maîtresse, Janoth, avant de la frapper mortellement, est saisi par un tic nerveux, une grimace (ponctuellement valorisée par le gros plan) manifestant toute sa haine et sa volonté de la tuer. Une partie minimale, mais bien visible, de sa joue gauche semble sur le point d'exploser, et vibre, subissant une secousse qui étire et relâche sa peau par intermittence. C'est un exemple d'*immédiateté médiée* par le jeu pleinement maîtrisé (et donc conscient) de l'acteur, dont l'organicité permet de donner sens à la plus infime des parties du corps, si cela est nécessaire pour les besoins du récit.



Fig. 2, *La Prisonnière du désert* (1956), John Ford

Mais le même effet peut se produire de façon beaucoup plus simple, comme c'est le cas avec la grimace à peine visible sur le visage d'Ethan [Fig. 2] dans *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, John Ford, 1956), qui révèle tout le racisme du personnage, toute sa haine envers le métissage. Dans le film de John Ford, la force révélatrice du gros plan n'est pas issue d'un travail particulièrement complexe de l'acteur (John Wayne) sur son expressivité. Si le résultat est aussi *profond*, c'est grâce à l'action combinée du visage souffrant d'Ethan avec l'éclairage en clair-obscur qui produit une rupture, un véritable saut qualitatif à l'intérieur de l'image, entre la partie supérieure du visage, en particulier les yeux, plongés dans le noir, et la partie inférieure, éclairée, où ce sont surtout la bouche entrouverte et la mâchoire en

tension qui expriment le drame psychologique en acte. À cela s'ajoute le mouvement de caméra qui passe du plan moyen au gros plan, en un mouvement rapide et bref qui ne fait qu'accentuer l'atmosphère négative produite par la scène. La grimace est alors symptôme, signe visible, *figure* qui apparaît en surface et permet l'accès au *fond* de la psychologie et des sentiments cachés de l'être humain. Elle offre une solution simple et efficace, surtout lorsqu'elle est filmée en gros plan, qui est la forme filmique la plus apte à effectuer une *descente intelligible* vers les profondeurs de l'espace visible. Le gros plan permet alors de voir mieux et davantage ce que l'on a sous les yeux mais que l'on ne verrait pas avec la même intensité si cela avait été filmé avec une autre échelle de plan. D'après Balázs, les gros plans aident davantage à dévoiler

de manière dramatique ce qui se passe réellement derrière les « apparences ». Tu vois en entier un personnage assis, parlant à son voisin avec un calme impassible. Le gros plan nous montre que ses mains frémissent, elles pétrissent une boulette de pain, l'orage s'annonce<sup>12</sup>.

Le gros plan donc peut aussi se passer de l'expressivité forcée des grimaces et de la tension du visage, car il est capable de restituer plastiquement l'intensité psychique intérieure d'un sujet,

<sup>12</sup> Béla Balázs, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, op. cit., p. 64.

le *fond* d'une âme, en transférant le *pathos* du personnage, « sa vie significative, dramatique [...] aux objets<sup>13</sup> » qui l'entourent.

La vie pathétique « que le gros plan confère aux objets » et les « mains qui frémissent » décrites par Balázs, peuvent nous faire penser à la manière dont Ernst Lubitsch a détourné et enrichi cet effet de révélation d'une vérité intérieure, devenu vite un cliché à son tour, par l'intermédiaire d'une série d'objets filmés en gros plan couplés avec la force du hors-champ, notamment dans une scène d'*Angel* (*Angel*, 1937). Un repas entre une femme, son amant et son mari insouciant se déroule hors champ, tandis que Lubitsch nous montre, en cuisine, l'effet de ce moment de convivialité. Les serveurs analysent les assiettes afin de déterminer si tout se passe bien. Cette interprétation demeure sur le plan de la qualité de la nourriture, purement et platement empirique, car les employés de maison n'ont pas davantage que leur maître, connaissance de la trahison de Lady Barker/Marlene Dietrich, alors que, du point de vue du spectateur, cocréateur de l'action révélatrice du gros plan, les trois assiettes décrivent trois états d'esprit, substituant à la représentation directe du repas une « triple métonymie<sup>14</sup> » [Fig. 3].

Le repas est donc vu et lu de la cuisine. Mais le spectateur comprend véritablement le fond des choses (la tension et l'angoisse qui affectent les deux amants) car il en sait plus que les domestiques, et l'humour naît de la lecture erronée que ceux-ci font d'indices authentiques. La « fonction de l'humour consiste, par un déplacement d'accent, à faire rire au moment précis où mont[e] la tension<sup>15</sup> ». Dans la salle voisine, où se trouvent les protagonistes, il se peut que les mains pétrissent une boulette de pain ou torturent de la viande : simplement nous ne le voyons pas, nous voyons seulement les conséquences métonymiques<sup>16</sup> de cette tension cachée et nous sommes invités par induction, à partir des effets, à remonter aux causes. Lubitsch semble dans cette scène se moquer de la puissance physiognomonique des visages, en préférant exploiter l'éloquence expressive d'objets triviaux filmés en gros plan, qui acquièrent leur véritable sens grâce à l'imagination des spectateurs.

Prenons un dernier exemple concernant le gros plan organique révélateur pathétique qui condense bien le travail d'exploration dramaturgique du visible sur lequel le cinéma hollywoodien a fondé sa puissance évocatrice. Il s'agit de la séquence du mariage dans *L'Impératrice rouge* (*The Scarlet Empress*, 1934) de Josef von Sternberg : dans cette situation, la tension n'est pas visible sur le visage de Catherine (Marlene Dietrich) [Fig. 4 et 5], sauf par quelques légers détails magnifiés et intensifiés par la (très longue, pour un film hollywoodien de l'époque) durée des gros plans.



Fig. 3, *Angel* (1937), Ernst Lubitsch

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>14</sup> Eithne Bourget et Jean-Loup Bourget, *Lubitsch ou la satire romanesque*, Paris, Flammarion, 1987, p. 127.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>16</sup> Sur la question théorique de la métonymie et de la métaphore au cinéma voir, entre autres, Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1984, p. 208-214.



Fig. 4 et 5, *L'Impératrice rouge* (1934), Josef von Sternberg

En particulier, la mise en scène est capable de faire ressentir tout le *pathos* intérieur de la jeune femme, qui est en train d'épouser un « monstre », et qui aime un autre homme, par le biais de certains objets qui deviennent les sismographes plastiques de son âme. Il suffit de penser à l'encensoir et à la flamme de la bougie, figures qui amplifient la valeur sémantique et émotionnelle de la scène afin de conduire hors d'elle-même la représentation, de saisir ce qui se cache au-delà de sa surface pour déterminer la signification générale du moment. Grâce à cette focalisation sur les détails, le cinéaste nous transmet l'état affectif le plus profond, produit par les seuls symptômes visibles de ce même état. La flamme qui s'interpose entre notre regard et Catherine, avec son mouvement constant mais irrégulier, par moments convulsifs, constitue l'élément concret dans lequel s'incarne la condition psychique du personnage. Les oscillations et les pliures de la flamme, causées par sa respiration haletante, rendent tangibles, palpables, ses affects. Mais ce qui donne l'élan à ce moment pathétique, ce qui constitue le moteur authentique de l'intermittence de la flamme, lui donne rythme et forme, c'est le souffle de Catherine. Il est la véritable force pathétique intime de la représentation que le cinéaste essaie de rendre visible afin de traduire directement le mouvement émotif intérieur. En partant des yeux de Catherine, en passant par la flamme, on atteint le cœur secret de la séquence, la respiration hésitante et agitée de la jeune femme. Là réside pour Sternberg le vrai défi pour son travail de mise en scène : la visualisation de l'invisible. La tension esthétique qui s'instaure entre le visible et l'invisible, entre la figure et le fond, est donc produite par le rythme du souffle, qui semble souvent sur le point d'éteindre la flamme, mais qui à d'autres moments semble uniquement l'affaiblir. Son rythme « se développe, en effet, selon une alternance de tensions et de détentes qui ne sont que l'expression d'un conflit incessamment renouvelé<sup>17</sup> ». Notre attention est ainsi conduite vers ce point précis où la relation entre le visage, les yeux et la flamme fabrique l'émotion. Le véritable centre de la séquence, qui n'est pas de l'ordre du visible, devient sensible par ses reflets indirects : autant dire que « le plus important est plastiquement inexprimable<sup>18</sup> ». Cela signifie que, dans cette séquence, l'essentiel n'est pas dans les yeux flamboyants, ni dans les joues ou la bouche considérés séparément, mais dans l'union de tous

<sup>17</sup> Jean Mitry, *La Sémiologie en question, langage et cinéma*, Paris, Cerf, 1987, p. 218.

<sup>18</sup> Sergueï M. Eisenstein, *La Non-Indifférente Nature 1*, Paris, U.G.E., 1975, p. 76.



ces éléments plastiques filmés en gros plan. Cette unité, seul le travail intellectuel du spectateur peut l'accomplir afin de trouver « le point d'intersection, non représenté plastiquement<sup>19</sup> », entre le visage et la flamme, qui lie ces figures et leur donne un sens qualitativement supérieur. Cet événement visuel exceptionnel, c'est-à-dire la restitution sensible de l'invisible, la manifestation plastique du souffle (et avec lui du pathos du personnage, de sa souffrance intérieure, restituée plastiquement), confirme qu'en ce lieu insaisissable et pourtant central « où se condense la tension maximale [...], la représentation rejoint le seuil où elle doit sortir hors d'elle-même : elle opère une conversion, de sorte que sa qualité visuelle laisse pourtant apparaître un plan de l'expression différent, un plan figurativement non-représentable, et néanmoins puissamment suggéré et presque imposé<sup>20</sup> » au spectateur, capturé en ce lieu vide, et pourtant saturé.

## La puissance d'abstraction intellectuelle du gros plan organique

Un deuxième type de gros plan se fonde sur le principe de la *médiation*, et renvoie à la conception du *pars pro toto* qu'Eisenstein utilisa pour définir le rôle et la fonction esthétique qualitativement supérieure du gros plan synthétique, celui le plus capable de « donner une image dialectique et précise de la pensée<sup>21</sup> ». La partie ainsi mise en évidence à travers un gros plan n'est pas isolée sur le plan du sens, mais continue à établir un rapport de continuité avec la signification générale. C'est pour cette raison que dans les gros plans organiques « ne résonne [plus] la formule primitive de la “partie égale au tout” », mais que « partout surgit “l'unité de la partie et du tout”<sup>22</sup> ». Cette conception organique est le résultat d'un mouvement dialectique qui, de la perception immédiate de certaines données, séparées et distinctes les unes des autres (phase primitive ou monadique), nous conduit à la compréhension consciente que nous sommes face à des réalités différentes mais constamment mises en relation les unes avec les autres. Dans cette phase supérieure, définie par Eisenstein lui-même comme « phase réaliste<sup>23</sup> », il ne s'agit plus d'unifier immédiatement la partie avec le tout, mais de produire, à travers une série de médiations dialectiques, l'unité des parties avec la totalité. Dans ce type de gros plan, l'abstraction intellectuelle conçue comme totalité s'accomplit seulement dans la figure singulière, comme partie. Ainsi, totalité et particularité n'ont de signification que dans leur médiation, dans leur relation réciproque. La partie n'est jamais vraiment telle, que quand elle abandonne son abstraite et narcissique indépendance pour entrer en rapport avec la totalité ; et le tout n'est vrai que lorsqu'il abandonne son autosuffisance statique et immuable pour établir des relations avec ses parties.

On voit bien résonner dans cette conception eisensteinienne les principes de la logique dialectique hégélienne, où seule la pensée rationnelle est capable de connaître « la valeur de la chose, l'essentiel, l'intérieur, le vrai », car la « Logique coïncide par conséquent avec la métaphysique, la science des choses saisies en des pensées qui passaient pour exprimer

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>20</sup> Pietro Montani, « Le seuil infranchissable de la représentation. Du rapport peinture-cinéma chez Eisenstein », *Cinéma et Peinture. Approches*, Raymond Bellour (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 75.

<sup>21</sup> Sergueï M. Eisenstein, *Dickens & Griffith, op. cit.*, p. 134.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>23</sup> Cette dimension réaliste et mimétique de l'art filmique, et sa capacité à pénétrer dans l'essence du réel sont déjà présentes dans la théorie d'Eisenstein dans un texte de 1929, « Imitation as Mastery », *Eisenstein Rediscovered*, I. Christie, R. Taylor (dir.), Londres & New York, Routledge, 1993, p. 70. Dans le même ouvrage, voir M. Yampolsky, « The Essential Bone Structure: Mimesis in Eisenstein », p. 177-188.

les essentialités des choses<sup>24</sup> ». Cette recherche de l'universel par la médiation artistique, Eisenstein la retrouve dans la puissance à la fois pathétique et conceptuelle du gros plan réaliste, véritablement organique. À travers la catégorie d'effectivité (*Wirklichkeit*) sur laquelle se fonde l'idée de réalisme chez Eisenstein, Hegel définissait l'unité « de l'essence et de l'existence, de l'intérieur et de l'extérieur<sup>25</sup> » qui permet de récuser les présupposés dualistes de la métaphysique classique. Comme l'explique clairement Emmanuel Renault, chez Hegel :

[...] Il n'y a pas d'intérieur caché au-delà des phénomènes parce que « l'essence doit nécessairement apparaître » (*Encyclopédie*, § 131) ; il n'y a pas d'un côté une réalité immédiatement contingente (celles des choses de la perception) et une réalité immédiatement véritable, essentielle, que la réflexion seule saisirait au-delà des phénomènes ; la seule réalité de l'essence est celle de ses manifestations phénoménales et le concept d'essence ne désigne en définitive que l'hypostase réflexive de ce qui en constitue l'unité<sup>26</sup>.

Le but de l'art filmique est alors de savoir créer des détails signifiants, riches en puissance plastique, capables de rendre visible le Tout, ce qui se trouve au-delà de ses limites, hors de la représentation, c'est-à-dire l'idée globale, complexe et stratifiée, d'une œuvre et d'une époque. Ce résumé plastique et imagé d'une totalité est une image (*obraz*) qui dépasse et en même temps conserve sa dimension figurative et sensible, pour saisir le fond sous la forme d'une généralisation abstraite.

Les propos d'Eisenstein se concrétisent notamment dans la série de gros plans qu'il associe à la fin de *La Ligne générale/L'Ancien et le Nouveau*<sup>27</sup> (1929), où [Fig. 6] un gros plan de Marfa, souriante, androgyne, devenue tractoriste spécialisée et non plus simple paysanne, alterne avec plusieurs gros plans de son visage attestant les phases précédentes de son chemin vers l'émancipation.

Chaque gros plan renvoie à un moment décisif de cette traversée du négatif : la phase du déses-

poir (la famine, la sècheresse, la mort du taureau), celle de la lutte politique et de ses premières victoires (la création du syndicat, le fonctionnement de la centrifugeuse). Les visages de la formation de Marfa sont toujours mis en relation avec son aboutissement, l'unité de la partie et du tout, de l'individu avec la totalité sociale, de ses possibilités ontologiques enfin actualisées (*Entelechia* chez Aristote ou *Wirklichkeit* chez Hegel). L'aventure de la conscience trouve ainsi synthétisée son incarnation à



Fig. 6, *L'Ancien et le nouveau* (1929),  
Sergueï Eisenstein

<sup>24</sup> Georg Hegel, *Science de la logique 1 : la doctrine de l'être*, § 21 et § 24, Paris, Kimé, 2007 [1832].

<sup>25</sup> Georg Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques 1*, § 142, Paris, Vrin, 1970 [1817].

<sup>26</sup> Emmanuel Renault, « Deux critiques et deux sauvetages de la métaphysique », *Hegel au présent. Une relève de la métaphysique ?*, Jean-François Kervégan et Bernard Mabile (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 359.

<sup>27</sup> Le projet du film a comme titre initial *La Ligne générale* en 1926, mais les retards dus au tournage du film *Octobre* obligent Eisenstein à terminer le film seulement en 1929. Entre-temps la politique soviétique autour de la collectivisation agricole a changé. Le film réalisé ne reflète donc plus la ligne du parti à sa sortie et le titre est remplacé par *L'Ancien et le Nouveau*, plus neutre.



travers les multiples gros plans de Marfa, qui correspondent aux phases principales de son *Bildungsroman*. Son visage saute extatiquement du désespoir à la prise de conscience, et puis encore du désarroi à la jouissance, pour revenir toujours sur la dernière figure androgyne, parfaite union des contraires, dans un mouvement à la fois progressif et régressif. Le voyage dialectique du personnage protagoniste, qui constitue le récit du film, est ainsi proche du parcours phénoménologique de l'Esprit hégélien, qui

se déploie au cours de son aventure à travers l'altérité. Il intériorise le monde qu'il désire et se déploie pour intégrer, pour être ce à quoi il se confronte initialement comme étant son autre. La satisfaction finale du désir est la découverte de la substance comme sujet, l'expérience du monde comme confirmant partout ce sentiment que le sujet a de l'immanence de sa position métaphysique<sup>28</sup>.

Ce voyage se fonde donc sur l'expérience de soi-même par l'altérité, par le passage du sujet (ou de la forme sur le plan artistique) à travers le négatif du *pathos*. Eisenstein montre dans ce passage « la possibilité de créer une nouvelle qualité du tout par la confrontation d'éléments particuliers<sup>29</sup> », en rendant explicitement compréhensibles pour le spectateur « les lois du processus qui se cachaient derrière la diversité des faits isolés<sup>30</sup> ».

Mais nous pouvons aussi voir à l'œuvre cette opération spéculative de médiation dialectique entre les formes filmiques et la complexité du réel dans *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov. Ce film propose une « connaissance du concret qui suppose une étude systématique des multiples processus et rapports qui traversent les phénomènes ainsi que des multiples connexions entre vérités<sup>31</sup> ». Vertov utilise plusieurs gros plans de visages et surtout d'objets afin de visualiser la connexion organique qui nourrit toutes les phases de la reproduction sociale dans une ville socialiste moderne, et l'intime unité qui lie entre elles toutes les activités humaines de l'aube à la nuit, de la naissance à la mort. Le montage de tous les détails du film permet alors de tisser des liens conceptuels là où on ne perçoit rien de semblable, puisque la méthode vertovienne consiste à établir des liens invisibles à notre regard distrait et automatique en lui imposant une « leçon visuelle sur les causes cachées des choses<sup>32</sup> ».

Afin de créer des relations conceptuelles entre des figures apparemment différentes mais en réalité similaires, Vertov rend visibles, souvent en gros plan (les mains des femmes en train de coudre ou de faire défiler de la pellicule), « des identités cachées » : par exemple « l'appareil cinématographique et la machine à coudre ont une pièce en commun, la roue à rochet, qui permet de transformer un mouvement continu circulaire [...] en mouvement continu linéaire<sup>33</sup> ». Seule une autre forme de regard – une vision à la fois partielle et d'ensemble, concrète et généralisante – permettra alors de voir « la fausse indépendance<sup>34</sup> », donc la relation organique souterraine et pourtant phénoménique qui existe entre toutes les parties d'une société. Ce n'est pas par hasard que Vertov choisit de montrer à la fin de presque chaque séquence le plan (souvent un gros plan) d'un panneau de signalisation [Fig. 7] qui règle la circulation des automobiles et des tramways.

<sup>28</sup> Judith Butler, *Sujets du désir. Réflexions hégéliennes en France au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 29.

<sup>29</sup> Sergueï M. Eisenstein, *Dickens & Griffith, Genèse du gros plan*, op. cit., p. 217. C'est Eisenstein qui souligne.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>31</sup> Emmanuel Renault, « Deux critiques et deux sauvetages de la métaphysique », op. cit., p. 359.

<sup>32</sup> Youri Tsivian, « Lignes de résistance : Dziga Vertov et les années vingt », *Trafic*, n° 63, Paris, P.O.L., automne 2007, p. 61.

<sup>33</sup> Jean-Jacques Marimbert (dir.), *Analyse d'une œuvre : L'Homme à la caméra, D. Vertov, 1929*, Paris, Vrin, 2009, p. 72.

<sup>34</sup> *Ibid.*





Fig. 7, *L'Homme à la caméra* (1929),  
Dziga Vertov

Il s'agit d'une simple barre qui connecte à ses extrémités deux flèches rondes : immédiatement, comme dans un schéma, nous percevons l'idée de relation s'établissant entre chaque point du réel, du lien qui traverse la structure formelle générale du film comme de la réalité figurée. Par sa position en fin de séquence, cet objet semble être la conséquence du rythme déchaîné du montage, qui tout à coup s'arrête (pour ne pas tomber dans l'abstraction pure) et condense son énergie dans cette figure. Le (gros) plan du panneau de signalisation incarne plastiquement et graphiquement le mouvement dialectique de la relation où tout est connecté avec tout et où la partie n'existe que dans la vie organique de la totalité. Cette figure, apparemment insignifiante, est exemplaire car elle condense dans un détail la récursivité caractéristique du mouvement dialectique de la réalité. Il s'agit d'une figure alors non pas seulement sensible mais aussi imagée, puisqu'à travers elle s'extériorise la réflexion esthétique et politique vertovienne dans sa quête d'un fondement du réel. Les gros plans sur le panneau de signalisation, comme sur les machines à coudre ou sur l'objectif de la caméra, restituent synthétiquement la complexe dimension relationnelle traversant la société moderne au niveau existentiel, politique et économique. Ces gros plans produisent donc l'image profonde (en tant qu'*obraz*, image-pensée) du fonctionnement du tout social, saisissant ainsi sa vérité constitutive.

