



EP 2062014  
Théories du cinéma  
L2 / 2S

[Massimo.Olivero@univ-paris1.fr](mailto:Massimo.Olivero@univ-paris1.fr)

# La spécificité du cinéma : les formes du gros plan et du montage

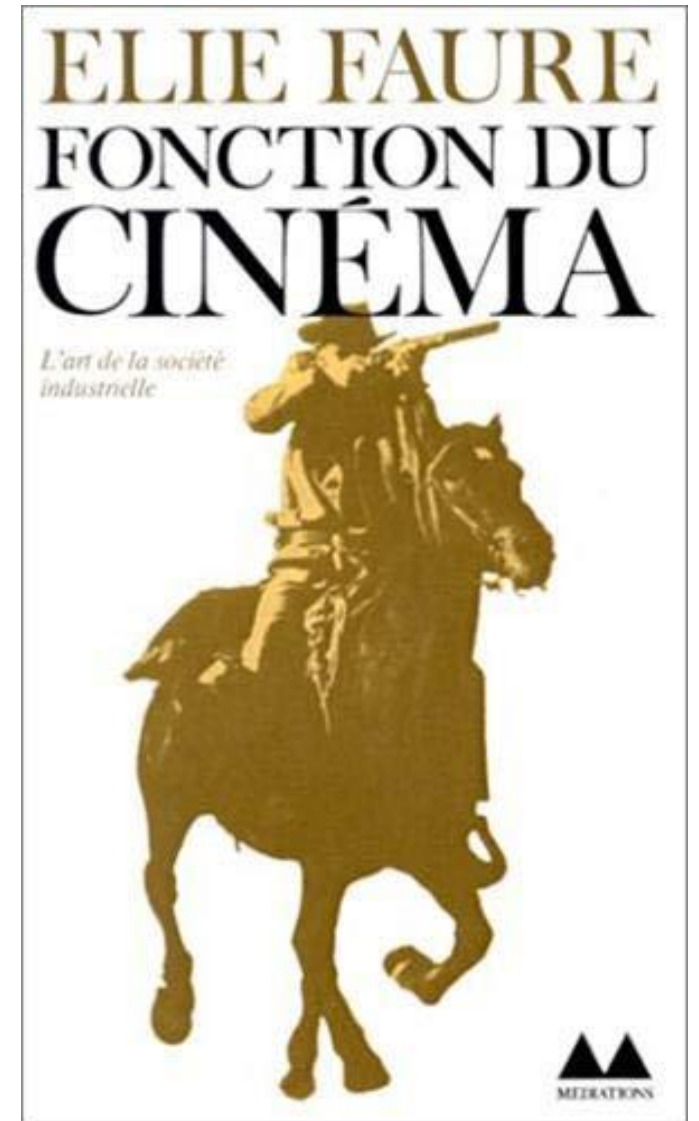
- 1) Approche comparative, entre le cinéma et les autres arts 1895 - 1915
- 2) Recherche des caractéristiques spécifiques qui font du film une expression autonome et originelle (après 1915).



Dans *Triomphe du cinématographe* (1908)  
Canudo parle du cinéma comme art de la  
conciliation entre les rythmes de l'espace (arts  
plastiques) et les rythmes du temps (musique et  
poésie). Le cinéma comme synthèse supérieure  
des formes artistiques traditionnelles.

---

Elie Faure parle du cinéma comme art plastique capable de se rapprocher de la musique et de la danse, puisqu'il exprime les formes en mouvement.



1 Le spectacle filmique est fixé sur pellicule, pour toujours, comme l'art et la littérature.

2 L'absence de la parole n'est pas une imperfection, mais constitue son principe de stylisation, la conséquence nécessaire du fait que le cinéma est un art visuel (Lukacs, Canudo, Faure, Munsterberg, Luciani)

3 Le cinéma est plus réaliste et en même temps est plus enclin à l'expression fantastique. L'action peut se dérouler dans des espaces naturels (Lukacs, Luciani), mais le corps des acteurs est substitué par un simulacre immatériel, par des ombres (Lukacs). En plus, avec l'utilisation des trucages et des effets spéciaux, il peut donner corps aux visions les plus fantastiques (Munsterberg).

4 La narration du cinéma est elliptique, car possède une extrême liberté dans son articulation temporelle, alors que le théâtre respecte le temps réel. Le cinéma change constamment de lieu et se déplace dans l'espace, alors que le théâtre est limité sur le plan spatial (difficulté des changements de scène).

---

5 Canudo, Luciani, Faure, visent à considérer le cinéma supérieur au théâtre d'un point de vue esthétique, par sa nature plus médiée, allusive, immatérielle de la représentation, en tant qu'art de la suggestion, qui suggère au lieu de représenter. Le principe esthétique valorisé est celui de la faculté d'abstraction par rapport à la matérialité du théâtre, en renversant ainsi l'argument canonique utilisé pour contester la dimension artistique du cinéma, c'est-à-dire son caractère concret, reproductif, matériel et technique.



**Le gros plan** se définit comme étant une échelle de plan restreinte, souvent brève, utilisée à des fins spectaculaires ou psychologisantes. Il supprime les coordonnées spatio-temporelles et étale sur l'écran un visage dont la surface fait entrer dans une autre dimension, une réalité nouvelle, inédite puisque invisible, tel l'intérieur des choses, l'inconscient, les mouvements et les expressions intimes de la conscience : que ce soit la physionomie de Balazs, la photogénie chez Epstein, l'affect de Deleuze ou l'extase d'Eisenstein.

---

# Jean Epstein

Actualité et postérités



sous la direction de  
Roxane Hamery et Éric Thouvenel



Presses Universitaires de Rennes



# écrits sur le cinéma

jean  
epstein

1



CINEMA CLUB

SEGHERS

# écrits sur le cinéma

jean epstein

2



CINEMA CLUB

SEGHERS

**Jean Epstein**, qui a essayé de donner une définition de photogénie, parle de *croissance qualitative* et de *transformation d'intensité* des éléments filmés par le médium cinématographique.

Au cœur de l'idée de photogénie au cinéma il y a la volonté de réaliser une image filmique *dissemblable* qui ne perd pourtant pas son contact *mimétique* avec le réel.



*La Chute de la Maison Usher* 1928

« Définie par l'écart entre la puissance de métamorphose et la menace de rupture qui en mesure l'excès, la photogénie tente de penser deux propositions contraires sans pour autant offrir leur résolution ».

Erik Bullo

---



*Finis Terrae 1928*



## Photogénie comme saut qualitatif :

- 1) dans la matière profilmique, le *motif* (un visage, un paysage)
- 2) au niveau du *médium*, qui a la capacité d'animer la matière
- 3) par le *procédé* filmique, grâce au gros plan, au ralenti et au montage rapide

Le cinéma produit « une plus *haute qualification* de l'existence. Ainsi, [grâce au ralenti et à l'accélééré] les cristaux se mettent à végéter à la manière des cellules vivantes ; les plantes s'animalisent... ». *Intelligence d'une machine*, 1946, p. 287.

---

***Le tempestaire*** d'Epstein, 1948 : 17'-20'

***Raging Bull*** de Scorsese, 1980 : 1h34'20''

---

« Le cinéma est une langue, et comme toutes les langues, il est animiste, c'est-à-dire qu'il prête une apparence de vie à tous les objets qu'il désigne. Plus un langage est primitif, plus cette tendance animiste y est marquée.

La langue cinématographique est encore primitive dans ses termes et dans ses idées : il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'elle sache prêter une vie si intense aux plus morts objets.

Elle a été souvent répétée cette importance quasi divine que prennent, en gros plan, les fragments de corps, les éléments les plus froids de la nature !

Un revolver dans un tiroir, une bouteille brisée à terre s'élèvent par le cinéma à la dignité de personnage du drame ».

*De quelques conditions de la photogénie*, 1923, p. 137.



“Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu'au ralenti un visage se délivrant d'une expression.

Toute une préparation d'abord, une lente fièvre, dont on ne sait s'il faut la comparer à une incubation morbide, à une maturité progressive ou, plus grossièrement, à une grossesse.

Enfin tout cet effort déborde, rompt la rigidité d'un muscle.

Une contagion de mouvements anime le visage. L'aile des cils et la houppe du menton battent de même.

Et quand les lèvres *se séparent* enfin pour indiquer le cri, nous avons assisté à toute sa longue et magnifique aurore. [...] Une nouvelle perspective, purement psychologique, est obtenue”.

*L'âme au ralenti*, 1928, p.191.

## *Phases de la photogénie*

1° Première phase d'accumulation et intensification de la forme, décrite comme "une lente fièvre", et avec les termes "d'incubation", et de *grossesse*.

2° Moment explosif proprement dit, le point de rupture, le débordement, "la contagion de mouvements qui anime le visage", la *séparation* des lèvres pour produire le cri.

3° L'explosion se reconfigure enfin en une "nouvelle perspective purement psychologique" chez le spectateur.

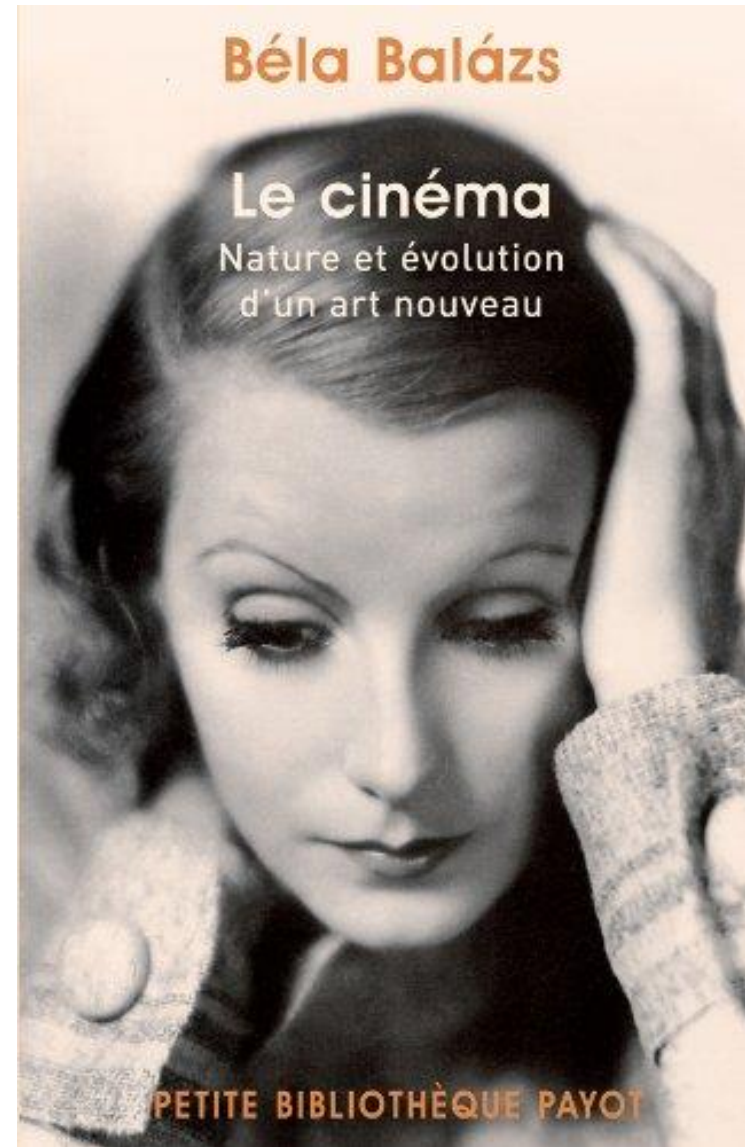
**Pourquoi l'image p. 60-61 ;**

**Le visage des choses 63 ;**

**Le visage de l'homme 69 ;**

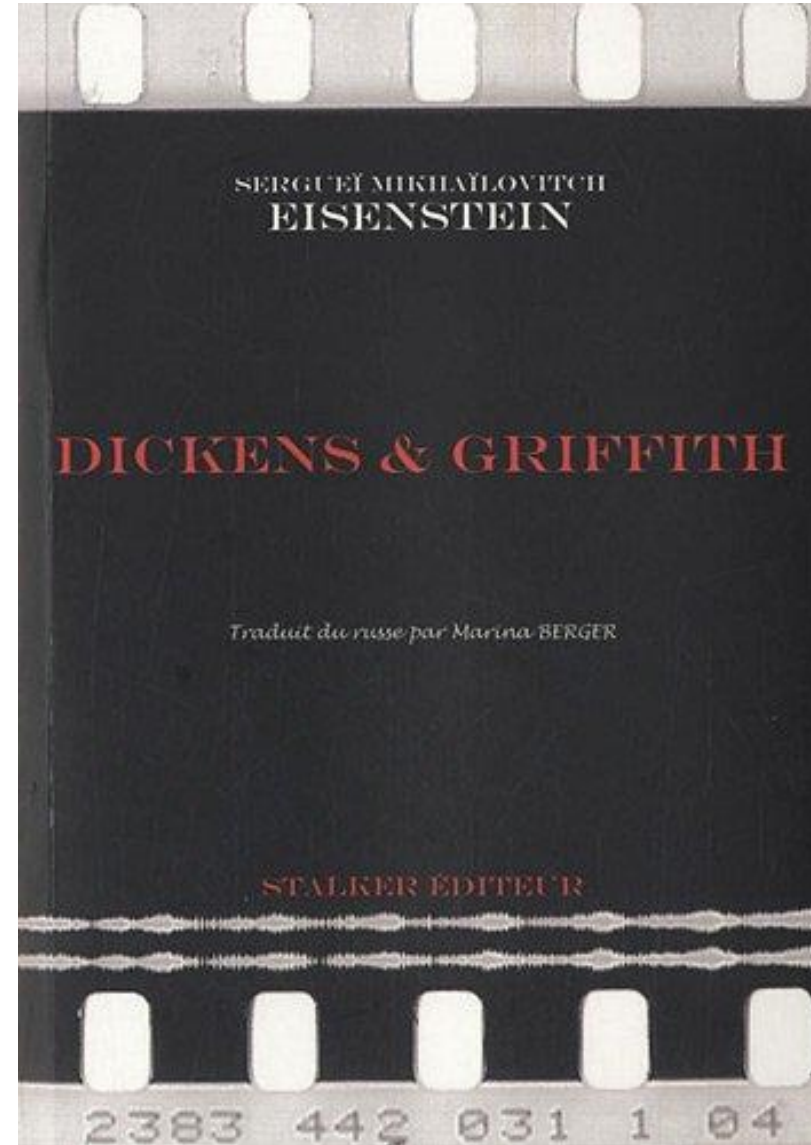
**La nouvelle dimension 70-71.**


---



**La Partie pour le Tout**  
**(Pars pro toto)**  
**chez Eisenstein**

---





« 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 » p. 205.



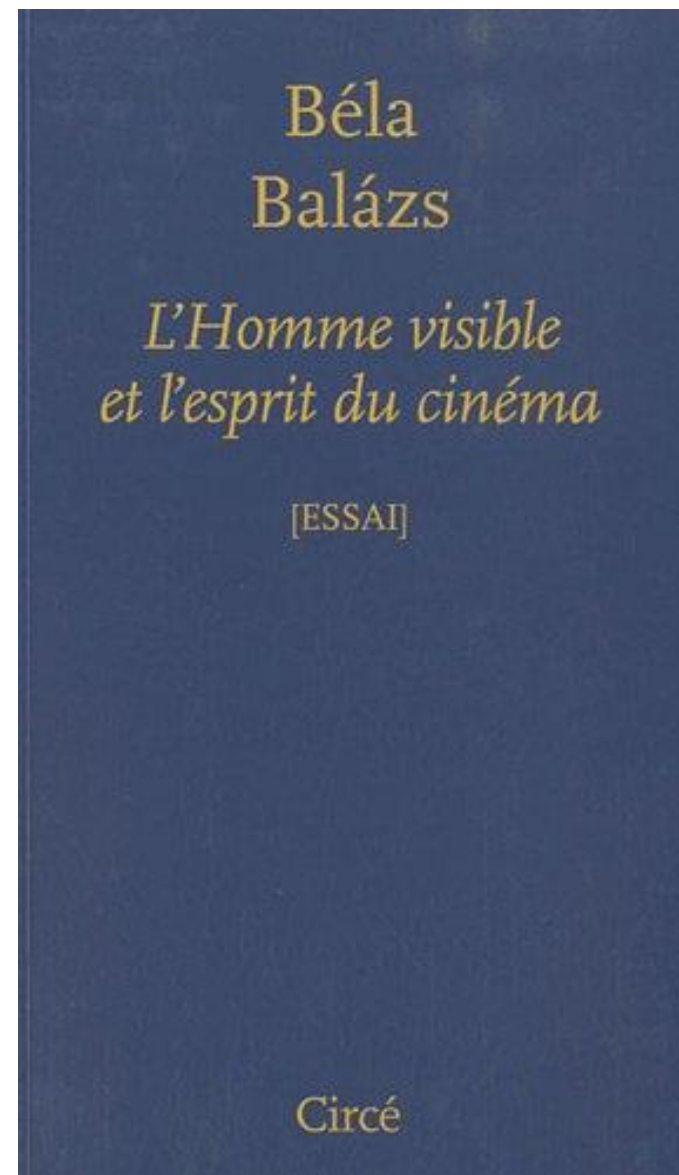
Le véritable *pars pro toto* est alors, producteur d'idées plus qu'évocateur de sentiments, et il « ne se présente jamais comme un élément complètement isolé, mais [il] renvoie toujours à une “image du tout”, dans laquelle il joue lui-même le rôle de détail, le rôle de partie ».

*Ibid.*, p. 157.

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 ». *Ibid.*, p. 197.

« Plus l'expression est passionnée, plus le visage des êtres humains se déforme ».  
p. 75.

« Le gros plan a découvert les racines secrètes de la vie »  
(*ibid.*).



*La Grande Horloge* (*The Big Clock*, John Farrow, 1948)

*La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, John Ford, 1956)

---

*La Prisonnière  
du désert (The  
Searchers,  
John Ford,  
1956)*



**Plus maintenant. C'est des Comanches.**





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 ». p. 64.



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, le *fond* d'une âme, en transférant le *pathos* du personnage, « sa vie significative, dramatique [...] aux objets » qui l'entourent. p. 65.



*Ange* (*Angel*, 1937) Ernst Lubitsch

*L'Impératrice rouge* (*The Scarlet Empress*, 1934)  
de Josef Von Sternberg



*Angel*  
Lubitsch 1937  
55'28" -  
58'06"







Lui aussi n'y a touché qu'à peine.





*The Scarlet  
Empress*  
**Sternberg**  
**1934**















“I told you . . .  
you know  
nothing  
about  
wickedness”



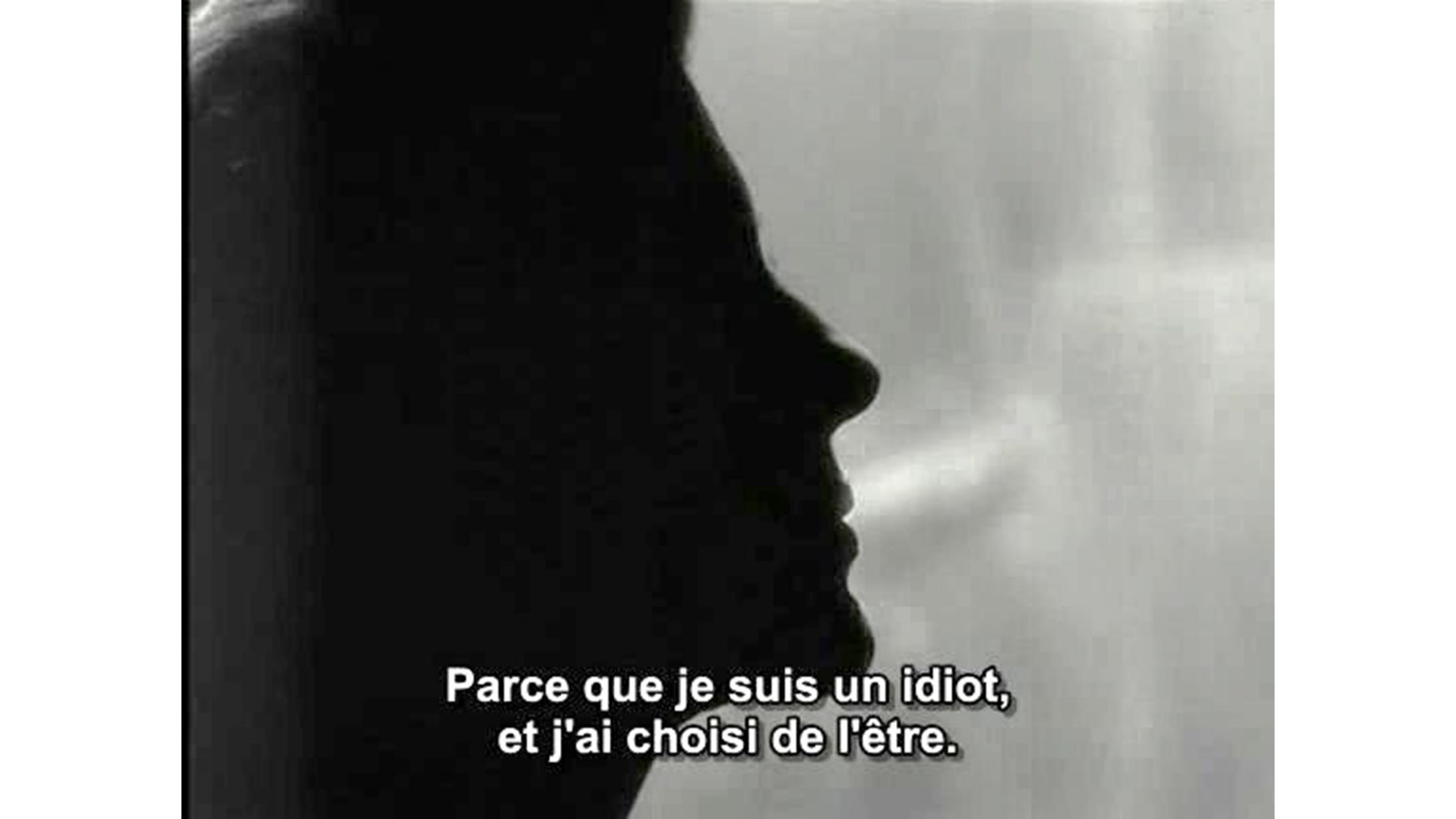
COLUMBIA  
PICTURES  
presents

Rita Hayworth · Orson Welles  
**HAYWORTH · WELLES**  
in  
**The LADY from SHANGHAI**

with EVERETT SLOANE and GLENN ANDERS · Screenplay and Production by ORSON WELLES



**"Arrivés à l'embarcadère,  
M. Grisby entendit un bruit suspect.**

A black and white photograph showing the dark silhouette of a person's head in profile, facing right. The background is a bright, overcast sky with soft, diffused light. The person's features, including the nose, lips, and chin, are clearly defined against the lighter background.

**Parce que je suis un idiot,  
et j'ai choisi de l'être.**



A black and white close-up photograph of a woman with light-colored, wavy hair styled in a classic 1940s fashion. She is looking downwards with a somber expression. She is wearing a dark jacket with a light-colored, checkered collar. The background is out of focus, showing what appears to be a window with light coming through.

**et que moi, Michael O'Hara,  
je l'avais tué."**



**Croyant à un vol, il me dit  
de prendre le revolver dans l'auto.**



**La pire sorte,  
tu ne savais pas?**

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 jamais vrai que lorsqu'il abandonne son autosuffisance statique et immuable pour établir des relations avec ses parties.

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.

L'ancien et le  
nouveau  
Eisenstein 1929















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 ».

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

Eisenstein montre dans ce passage « la possibilité de *créer une nouvelle qualité du tout par la confrontation d'éléments particuliers* », en rendant explicitement compréhensibles pour le spectateur « *les lois du processus* qui se cachaient derrière la diversité des *faits isolés* ».

Sergueï M. Eisenstein, *Dickens & Griffith*, p. 217, 226.

---

*L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov 1929





