



Avant-propos

Parce qu'elle a trait aux relations nouées entre les parties et l'ensemble qui les comprend, la question du détail s'investit d'enjeux considérables pour toute tentative de réflexion interdisciplinaire. En effet, dans les disciplines qui s'attachent à rendre un objet visible ou lisible, les théoriciens rencontrent à l'endroit du détail des problèmes voisins, sinon analogues, que nous voudrions ici aborder de front, dans une perspective forcément « rapprochée » et plus que jamais attentive à des *objets singuliers*, que ceux-ci relèvent de la littérature, du cinéma, de la photographie, de la bande dessinée, de la peinture, de la philosophie, etc. À confronter nos méthodes et les présupposés sur lesquels elles reposent, il nous a semblé possible de cerner plus finement le mode de fonctionnement propre au détail. Certes, chacun fera part ici de ses étonnements particuliers ; de même, chacun sera amené à faire rapport des découvertes enthousiasmantes ou perturbantes qui, dans son domaine spécifique, auront innervé le travail de réflexion. Pourtant, il aurait été inutile de vouloir dresser une simple liste de détails, recueillis au sein d'une compilation bariolée et forcément non exhaustive. Adoptant une perspective plus large, le présent ouvrage vise à une compréhension approfondie de la *mécanique du détail*.

Dès la fin du XIX^e siècle, les théoriciens de la connaissance allemands se sont penchés, dans le sillage de Kant, sur le problème du classement des sciences en deux groupes distincts : d'une part, les sciences de la nature et, de l'autre, les sciences de la culture (aussi appelées « sciences de l'esprit » ou « sciences historiques »). Jusque-là, la réflexion épistémologique s'était plutôt développée du côté des sciences de la nature, au détriment des disciplines portant sur des objets culturels. Dans *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* (1926), le philosophe néo-kantien Heinrich

Rickert (1863-1936) a voulu combler cette lacune, en s'employant à dégager l'unité des sciences de la culture¹. Au lieu d'invoquer des différences d'objets ou d'insister sur les lignes de démarcation autour desquelles les domaines respectifs de la nature et de la culture sont établis, le philosophe renverse la perspective et choisit de distinguer les *tâches* auxquelles s'attellent les deux grands groupes de sciences. Aux sciences de la culture, Rickert assigne précisément la tâche de dégager les singularités.

Pour établir une théorie, il faut généralement se montrer capable de *transformer* un réel brut et d'en extraire ce qui aura quelque pertinence d'un point de vue analytique. Or, que ses investigations portent sur des objets de la nature ou de la culture, le théoricien peut s'y prendre de deux façons : soit il s'attache à brider l'hétérogénéité du réel pour établir des constantes, soit, au contraire, il préserve cette hétérogénéité et procède au cas par cas. Avec l'émergence, au XIX^e siècle, de la philosophie de la culture, cette deuxième méthode se voit reconnue dans sa rigueur et dans sa légitimité conceptuelle. Décisives, les réflexions menées par Rickert auront contribué à donner leurs lettres de noblesse aux *sciences du singulier*. Pour le philosophe en effet, la pensée doit pouvoir saisir conceptuellement une part du réel sans pour autant la généraliser².

Dans la foulée de Wilhelm Windelband (1848-1915), fondateur de l'école néo-kantienne de Bade, Rickert oppose le procédé « nomothétique » des sciences naturelles au procédé « idiographique » des sciences culturelles : le premier établit des lois, cependant que le second dessine des singularités. Prenant pour modèle le paradigme de l'Histoire, Rickert souligne que cette posture idiographique, particularisante, vise à mettre en évidence le « déroulement unique des événements » : « En effet, la *signification culturelle* d'un objet, c'est-à-dire le sens et la valeur intelligibles dont il est porteur, ne repose pas, dans la mesure où on le considère en tant que *tout*, sur ce qu'il a en *commun* avec d'autres réalités, mais justement sur ce qui l'en *distingue* »³. Pour appuyer cette idée, Rickert prend l'exemple de la chronique historique : l'historien aura tendance à montrer comment tel ou tel trait caractéristique d'une personnalité a marqué le cours des événements, sans prêter plus d'attention à ce que cette personnalité a en commun avec l'individu *lambda*.

1. H. Rickert, *Science de la culture et science de la nature* [1926], trad. C. Prompsy et M. de Launay, Paris, Gallimard, 1997.
2. *Ibid.*, p. 113.
3. *Ibid.*, p. 116.

On pourrait difficilement élaborer une théorie de la littérature, des images, des œuvres d'art, en ne mobilisant que des concepts généraux, dans lesquels il ne resterait rien de ce qui fait la singularité de tel ou tel objet⁴. À cet égard, Rickert fait sienne une comparaison qu'il trouve dans l'« Introduction à la métaphysique » de Bergson⁵ : là où les sciences de la nature produisent généralement des vêtements de confection qui vont aussi bien à Pierre qu'à Paul, les sciences de la culture tendent pour leur part à faire du « sur mesure »⁶. À nos disciplines, il appartient, selon Rickert, de pointer des idiosyncrasies, de désigner, dans le champ des représentations, « ce qui ne s'était *jamais* produit *nulle part auparavant* »⁷. S'attaquer au détail, en tant que modalité du singulier, c'est dès lors aborder une question proprement fondamentale dans le champ des sciences de la culture.

À vouloir saisir le détail dans ses dimensions les plus complexes, l'on se heurte inévitablement à une difficulté première et majeure : celle de déterminer ce que la notion recouvre précisément. Aussi le problème de la *défi-nition* occupera-t-il les débats de manière transversale, mais insistante. Difficile, voire impossible, d'être exhaustif en la matière, tant quelque chose dans le détail semble toujours échapper au souci de mise en ordre et de catégorisation. Et que dire, par-delà, des notions qui lui sont connexes, mais auxquelles il ne se laisse jamais réduire : fragment, indice, effet de réel⁸, *punctum* (Barthes)⁹, pan (Didi-Huberman)¹⁰, *parergon* (Derrida)¹¹, annexe (Lebensztein)¹²? Sans se laisser désarçonner par la difficulté de la tâche, les auteurs du présent volume ont dû reprendre à neuf le travail de définition (ou de redéfinition) du détail et ce, face à des objets

4. *Ibid.*, p. 70.

5. Voir *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1907, p. 6-55.

6. H. Rickert, *Science de la culture et science de la nature*, ouvr. cité, p. 75.

7. *Ibid.*, p. 90.

8. R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968 – texte repris depuis dans R. Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points), 1982, p. 81-90. Sur cette question, voir également J. Dubois, « Le détail », *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil (Essais), 2000, p. 88-110.

9. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil (Cahiers du Cinéma / Gallimard), 1980.

10. G. Didi-Huberman, « Question de détail, question de pan », *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit (Critique), 1990, p. 273-318. Du même auteur, voir encore (parmi d'autres) « Une ravissante blancheur », *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit (Paradoxe), 1998, p. 76-98.

11. J. Derrida, *La vérité en peinture* [1978], Paris, Flammarion (Champs), 1996, p. 44-94.

12. J.-C. Lebensztein, *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Part de l'œil, 1999.

extrêmement diversifiés (telle pratique photographique singulière, telle occurrence de sur-écriture poétique, telle narration par images fixes, pour n'évoquer que quelques exemples)¹³. Il en ressort ceci : de ce qu'*est* un détail, on ne peut espérer une explication définitive, tant les modalités s'en avèrent labiles, paradoxales et parfois même conflictuelles. Mais de ce que *fait* un détail, de ce qu'il produit et provoque en retour, nous avons pu nous approcher de manière décisive. Et pour cause : le détail est indissociable d'une certaine activité de la part, non seulement de celui qui crée, mais aussi, et symétriquement, de celui qui regarde, de celui qui lit, de celui qui cherche à comprendre. Le détail n'acquiert ainsi toute sa pertinence qu'à voir décrites systématiquement ses valeurs d'usage.

Épineux objet d'investigation, *presque-rien* dans lequel un *je-ne-sais-quoi* se terre et nous retient pourtant, le détail ne saurait se résumer à un état de fait dont nous serions les témoins distants. Il se doit d'être replacé au centre d'un processus, d'un mouvement qui s'effectue dans et/ou avec la représentation. Les développements contemporains de l'esthétique amènent ainsi à considérer le détail moins comme un objet (conception statique) que comme un *travail* (conception dynamique). On peut parler à cet égard d'« opération détaillante » – notion qui n'est d'ailleurs pas moins pertinente pour les arts plastiques que pour le cinéma, s'il faut prendre deux exemples. Sous ce rapport, il y a lieu d'insister sur l'idée d'un *événement* relatif à l'acte de lecture, de vision et/ou de réflexion. Dans la sphère artistique, le détail n'est-il pas tout simplement une condition particulière du regard ? Concevoir le détail comme une *expérience* oblige encore à se poser les questions suivantes : est-ce la représentation qui fait le détail ? Si tel est le cas, peut-elle faire le détail sans le concours du spectateur/lecteur ? Les études ici rassemblées font plutôt apparaître un rapport de collaboration entre les deux instances et s'attachent à objectiver les paradigmes ou schèmes intériorisés en fonction desquels pareille relation inlassablement se noue et se déploie. Si c'est le spectateur/lecteur qui fait le détail (un détail « vu » peut ne pas avoir été « fait », comme l'a justement observé Daniel Arasse), il faut alors se demander si ce que son

13. Pour une large part, ce travail de définition (ou de redéfinition) et de dialogue interdisciplinaire a été rendu possible par la tenue, à l'université de Liège, d'un colloque international organisé par le CIPA (Centre interdisciplinaire de poésie appliquée) et intitulé « Détail et totalité » (24-26 octobre 2007), en collaboration avec l'OLITH (Onderzoeksgemeenschap Literatuur en Theorie – Leuven, Gand, Liège, Groningue et Vienne), et avec l'aide précieuse du Fonds national de la recherche scientifique et de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège.

geste isole n'est pas réductible à un simple fait de subjectivité, dès le principe investi d'une part d'ineffable. Cela dit, assumer le caractère volontiers subjectif du détail n'a pas rendu plus fragile ou hasardeuse l'entreprise de théorisation. Concentrées sur le *travail* du détail, sur ses ressorts intimes, les lectures proposées dans le présent volume se veulent systématiques (dans tous les sens du terme).

Une autre question s'est imposée à notre réflexion : qu'en est-il du rapport du détail à la temporalité (au *tempo*, à la rythmique) et quelle est la spécificité de ce rapport pour chacune de nos disciplines ? L'idée selon laquelle le détail retient notre attention en ce qu'il choque et brusque nos attentes de lecteurs ou de spectateurs semble communément admise. La *fulgurance* du détail, que beaucoup ont relevée à leur manière, explique le saisissement qui nous étreint généralement face à son apparition. En effet, le détail surgit parfois avec une forme de brutalité qui lui donne valeur de rupture. Il s'arrache alors au contexte qui l'a vu naître, pour signifier autre chose et déporter sensiblement les modalités de notre lecture. S'opère alors, fréquemment, un saut vers le « hors-d'œuvre », qu'il s'agisse d'un souvenir que l'on croyait éteint, d'un événement passé apte à nourrir une comparaison anachronique ou encore d'une ressemblance incongrue au premier abord, mais qui, en aval, programme un revirement, un basculement des valeurs et des registres (du sérieux au burlesque, du savant au populaire, du sacré au profane, etc.). En la circonstance, le détail est éclair, accroc, caprice, secousse, trait de génie : en lui, s'exhibent les discontinuités du temps historique ; avec lui, se brise l'unité temporelle dans laquelle l'œuvre semble prise, elle qui se trouve à présent fracturée, ouverte en l'une de ses parties, comme en proie à un irrésistible appel d'air. Dans d'autres cas de figure encore, le détail ne se dévoile que progressivement, en récompense d'une fréquentation assidue et patiente de l'œuvre. Il n'affleure alors que *dans le temps*, à charge, pour l'analyse, de cerner les potentialités d'abord inaperçues qu'enferme la configuration visuelle ou textuelle sur le fond de laquelle il se détache.

Le détail n'est rien indépendamment de l'ensemble auquel il se rapporte, dans lequel il se « découpe » (sens étymologique du mot « détail »). De là, une exigence, élémentaire mais impérieuse : celle de cerner au mieux la nature des relations que la partie entretient vis-à-vis de l'ensemble qui la subsume.

D'un côté, le détail a pu se manifester en tant que donnée intégrée, instrumentalisée par la représentation. Culturellement parlant, certaines

époques ont *imposé* le détail, qui procédait alors d'un certain académisme et d'une théorie classique de la *mimesis*. Dans une discipline comme l'icologie, à titre d'exemple, le détail, en tant qu'il peut être porteur d'un sens déterminant pour le tout auquel il appartient, fonctionne généralement comme un indice, une clé interprétative, passage obligé pour accéder à la signification globale de l'œuvre. Malgré sa singularité, il nous paraît familier : en lui, se laisse reconnaître, de façon plus ou moins directe, la marque d'une tradition iconographique.

Mais, sous un autre angle, il arrive que le détail inquiète les catégories établies qui, confrontées à lui, semblent parfois vaciller sur leurs bases. C'est alors sa capacité de résistance aux méthodes traditionnelles et aux normes collectives qui se trouve mise en relief. En l'occurrence, le détail devient, sous les yeux de l'analyste, comme le grain de sable qui vient gripper la machine interprétative, contribuant éventuellement à la mise à nu de ses propres rouages : il semble alors transmettre, à la faveur d'une sorte d'entropie locale, une information décalée et relativement imprévisible (ou, à tout le moins, imprévue). Il éclate, il détonne, il fait exception et désordre – un peu à la manière d'un gros escargot disposé au tout premier plan, colonisant le bord inférieur de telle *Annonciation* renaissante¹⁴. En tant qu'il se désolidarise de l'ensemble qui l'englobe pourtant, le détail nous incite alors à interroger nos propres outils de travail, dans le souci de prendre l'exacte mesure de son caractère *excentrique*. Il s'imposait dès lors d'inscrire les multiples et diverses manifestations du détail au sein d'un large *continuum*, entre ressort intime de la représentation et *force de résistance* à son ordre, sans négliger toute la gamme des degrés intermédiaires.

En termes de structure, le présent volume se divise en deux grandes parties, organisées l'une et l'autre en fonction de logiques spécifiques. L'effet de détail est d'abord envisagé en tant qu'il opère essentiellement dans l'ordre du *lisible* : telle est la question abordée dans la première partie de l'ouvrage, se focalisant d'abord sur les unités les plus petites (la lettre, le vers poétique, la liste : voir à ce sujet les études respectives d'Alain Vaillant, de Michel Delville et de Claude-Pierre Perez) pour envisager ensuite, à l'autre extrémité du *continuum*, les grands ensembles littéraires (le genre des *Mémoires* analysé sous cet angle par Marc Hersant, les imposants cycles

14. D. Arasse, « Le regard de l'escargot », *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 23-46. En l'occurrence, Arasse traite de l'*Annonciation* (1469) de Francesco del Cossa.

romanesques contemporains étudiés par Anne Besson), en passant par des études d'auteur (Fred Kassak par Marc Parayre, Botho Strauss par Laurence Dahan-Gaida et Georges Perec par Jean-Luc Joly). Une telle progression, cheminant du plus petit au plus grand, permet de déterminer comment le détail, restant égal à lui-même, vit ou survit, résiste ou s'intègre à l'intérieur d'ensembles de plus en plus vastes.

La question du détail est ensuite abordée sous l'angle du *visible* : telle est la problématique qui irrigue la deuxième partie de l'ouvrage, en fonction d'un schéma ouvert mais rigoureux, qui va des usages renaissants du *parergon* (Mathilde Bert) à l'œuvre contemporaine du dessinateur américain Chris Ware (Fabrice Leroy), en passant par les grandes mutations du visible au XVII^e siècle (Delphine Bellis), la question des photographies d'œuvres d'art au XIX^e siècle (Érika Wicky), les intuitions géniales de l'historien de l'art Aby Warburg (Maud Hagelstein), les révolutions figuratives opérées par la peinture abstraite américaine des années cinquante (Raphaël Pirenne) ou encore les étranges phénomènes visuels qui affleurent dans certains films du cinéaste britannique Nicolas Roeg (Livio Belloï). Obéissant à un parcours chronologique, cette seconde partie entend montrer comment, au fil du temps, la question du détail s'est trouvée réinvestie – et, en plus d'une occasion, déplacée – selon les disciplines, les médias et les discours.

Extrêmement diversifiées dans leurs objets et leurs questionnements, les études réunies dans le présent volume se rejoignent cependant sur un point crucial : s'attachant à des singularités ou à des accrocs dans l'ordre des représentations, elles s'emploient chacune à leur tour à dégager une mécanique du détail.