

Le montage culturel européen comme le montage au cinéma et en art*

Montage in European Culture as Montage in Cinema and Art

Montaż w kulturze europejskiej jako montaż w kinie i w sztuce

VALENTINE ONCINS

University Pôle Rhône-Alpes, France

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-2054-5847>

e-mail: oncinsv@gmail.com

Résumé. Approche avec l'élaboration comparative du montage de la culture et de l'Europe avec le procédé du montage dans les arts visuels. Élaboration de questionnements sur les effets du montage ainsi appliqué : est-ce un mixage, une greffe, un fondu-enchaîné ou bien est-ce une loi d'attraction-répulsion qui va créer un mouvement élastique d'unification ou de désunification entre des cultures européennes ? La méthode consiste à identifier les structures et les modèles : topologique -selon le mouvement de plaques tectoniques qui se fracturent et se rejoignent-, linguistique -tour de Babel avec une langue unique et une unité humaine-, ou esthétique -modèle opérationnel du montage dans les arts tel qu'il fut conçu par différents artistes parlant des « potagers nationaux » (K. Malevitch) ou par L. de Vinci et S.M. Eisenstein, très proches dans leur conception et leurs dessins-. Leurs écrits peuvent modéliser une définition de la culture en Europe, dépendante de la porosité entre les limites et le passage. Le corpus s'appuie sur l'histoire des arts et sur les textes d'artistes. L'analyse des œuvres

* Publikację tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językonnawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca : Wydawnictwo UMCS. Dane teledadresowe autora : University Pôle Rhône-Alpes. Lyon-St Etienne, MCF HDR Esthétique et Arts, 30 rue Général Leclerc, 92130 Issy les Moulineaux, France; tel.: (+33) 6 81 99 52 79, (+33) 1 46 38 37 67.

et le rappel de plusieurs textes constituent en soi un montage. Il est question d'observer la relation élastique du lien et de l'écart, puis de vérifier si un modèle esthétique comme le montage est applicable à une construction artificielle comme la culture en Europe qui est elle-même un montage fédérateur.

Mots clés : montage, passage, limite, identité, mémoire, modèle, arts

Abstract. The article presents a comparative approximation of the montage of culture and Europe with the process of montage in the visual arts. The article includes questions about the effects of montage applied in this way: is it a mixing, transplantation, a smooth transition from image to image or is it the law of attraction-repulsion that will create a flexible movement of connection or disconnection between European cultures? The method consists in identifying structures and models: topological – according to the movement of tectonic plates that break and find each other; linguistic – the Tower of Babel with a single language and human unity; or aesthetic – the operational model of montage in the arts, such as the one taken by various artists speaking of “national vegetable gardens” (K. Malevitch) or by L. de Vinci and S.M. Eisenstein, very close in their concepts and drawings. The body of the work is based on the history of art and on the texts of the artists. The analysis of works and the recall of numerous texts constitute montage in themselves. The problem is to observe the flexible relation of connection and distance, and then to check whether an aesthetic model such as montage is applicable to an artificial construction such as culture in Europe, which is itself a unifying montage.

Keywords: montage, border, identity, memory, model, arts

Abstrakt. Artykuł przedstawia przybliżenie porównawcze montażu kultury i Europy z procesem montażu w sztukach wizualnych. Zawarto w nim pytania o skutki montażu tak zastosowanego: jest on miksowaniem, przeszczepieniem, płynnym przejściem od obrazu do obrazu czy też jest prawem przyciągania-odpychania, które stworzy elastyczny ruch połączenia lub rozłączenia pomiędzy kulturami europejskimi? Metoda polega na zidentyfikowaniu struktur i modeli: topologiczna – według ruchu płyt tektonicznych, które pękają i odnajdują się; językowa – wieża Babel z jedynym językiem i jednością ludzką; lub estetyczna – model operacyjny montażu w sztukach, taki jaki został powzięty przez różnych artystów mówiących o „narodowych ogrodach warzywnych” (K. Malevitch) lub przez L. de Vinci i S.M. Eisensteina, bardzo bliskich w ich koncepcjach i rysunkach. Korpus pracy opiera się na historii sztuk i na tekstach artystów. Analiza utworów i przypomnienie licznych tekstów same w sobie stanowią montaż. Problem polega na obserwowaniu elastycznej relacji więzi i oddalenia, następnie na sprawdzeniu, czy model estetyczny, taki jak montaż, jest możliwy do zastosowania w przypadku sztucznej konstrukcji jak kultura w Europie, która sama jest montażem jednoczącym.

Słowa kluczowe: montaż, granica, tożsamość, pamięć, model, sztuki

« Et si une des choses citées ci-dessus devait sembler impossible ou irréalisable à quiconque, je me fais fort de vous en donner démonstration [...] »
(Leonard de Vinci, 1482)

Le montage culturel européen est un archipel de cultures différenciées pouvant se rejoindre par des passerelles et des similarités, effaçant parfois le découpage géographique. Il se perçoit, au premier regard, comme une succession de tiroirs.

Il s'agit, en ouvrant tiroir après tiroir, d'établir, d'abord, une analyse des termes génériques : Culture et Europe, en tant que structures d'assemblages, puis d'observer le comparatif entre le montage en art/cinéma et celui du multiculturel limité au territoire européen.

Au commencement, le montage est du côté de l'épars, de la dispersion, du disjoint. Par un travail sur les bords et les limites, il veut joindre, lier, relier le fragmentaire sur un axe linéaire et homogène, en quête d'une unité. Le montage est composé de disjonctions qui s'effacent par leur jointure, qu'il s'agisse d'un film, d'une composition picturale, du multiculturel ou de pays réunifiés.

Voici présentés les trois tiroirs qui seront progressivement ouverts.

Si le premier tiroir contient la dispersion plurielle, interne aux termes Culture et Europe, il ne correspond cependant qu'à une seule et même réflexion, celle qui porte sur la limite et sur le passage, qu'il s'agisse d'un plan filmique – le cinéma étant de *l'entre-images* (Bellour, 2002), titre de l'ouvrage définissant l'interférence des images –, ou de frontières de pays – l'Europe étant une presque île politiquement mouvante – ou bien qu'il s'agisse de différentes trames culturelles.

Il s'agit toujours de porter en soi le passage à l'autre et de tenir ensemble le distinctif, le parcellaire, la fragmentation, et finalement d'articuler coupure et lien dans un *entre-deux* (Oncins, 2022).

Il s'agit de sceller le sens et l'histoire, mais parfois aussi le non-sens et l'histoire, par une usure des limites, et parfois par la guerre. Frontière nationale, coupure d'une séquence filmique, bord d'un champ culturel sont des seuils, obéissant au vœu d'unification ou, au contraire, à la disjonction radicale. L'attraction vers l'un ou vers l'autre définit, avec une élasticité variable, la mouvance de la culture et celle du territoire européen.

Le deuxième tiroir est réservé au processus du montage, mis en oeuvre au cinéma et en peinture. Le montage est une structure de pensée, un cheminement pour le regard et pour la mémoire. Dans son article « Montage, mon beau souci », J.L. Godard (1965, p. 30–31) expose que le montage est « un rapprochement », « un art de la composition » (Godard, 1956). Le montage actionne un discours visuel à partir

de fragments emblématiques de la culture, pouvant mener au « plan d'un espace contemplatif » à une « sortie de soi », à une « extase » (Eisenstein, 2009, p. 135).

Quant au dernier tiroir, plus mystérieux, il ouvre sur une approche comparatiste qui associe l'artiste Léonard de Vinci et le cinéaste Serguei M. Eisenstein, présentés comme deux créateurs de montages qui, dans leurs textes, leurs processus de création et leurs dessins, présentent la même conception, comme s'ils avaient évolué dans le même milieu historique et culturel.

Seront protégés les secrets contenus dans ce tiroir entrouvert, même s'il accumule des images multiples du monde, des plus sérieuses comme les manuels consacrés aux machines de guerre ou à la mécanique, aux plus facétieuses comme les devinettes inventées par Léonard de Vinci ou ses aphorismes tel *le vin est bon mais à table l'eau est plus préférable*. Un tiroir qui contient aussi la croyance coutumière que S.M. Eisenstein est le Léonard de Vinci russe.

1. LE PREMIER TIROIR DU MONTAGE OU MIXAGE CULTUREL EUROPÉEN GRINCE

Il est difficile à ouvrir, car il déborde de questions : s'agit-il de neutralisation, de greffe ou d'empathie ? Quels sont les rôles de l'invention et de l'emprunt ? Est-il question d'une multiplicité relationnelle ? Ce sont les premières questions qui se posent à propos de l'état de la culture en Europe, entre l'attrait pour un continuum ou pour l'éclatement fragmentaire. Tout aussi bien, on pourrait reprendre la notion de composition de cultures, de *componimento*, dirait L. de Vinci, à partir de la jointure de fragments. D'ailleurs le surnom de cet artiste préfigure la notion d'attache, puisque l'étymologie latine est *vincio-vincere*, signifiant lier.

La question dominante demeure : le montage culturel est-il un simple raccord et une réactivation d'origines, permettant d'outrepasser les interstices et les clôtures des « potagers nationaux » (Malevitch, 1993) ?

Belle expression de l'artiste russe K. Malevitch qui écrivait, en 1920, que l'homme nouveau « va à l'unité qui aspire à défronteriser les potagers nationaux et à appeler toutes les nations vers un seul pôle, afin que dans l'unité, elles (les nations) créent une image de toute l'humanité » (Malevitch, 1993, p. 139).

Créer une image de toute l'humanité et de l'universel grâce au mot culture, serait une réponse à toutes ces questions.

Pour illustrer le montage culturel européen, on pourrait recourir au jeu du portrait chinois : *et si c'était ?*

...*Et si* le montage culturel en Europe était un mot, ce serait le terme appontage, terme qui désigne l'instant d'atterrissage sur un ponton ou celui où deux personnes

se rejoignent après un saut dans le vide et après avoir maîtrisé vitesse et orientation. Lors d'un vol aérien, c'est l'instant simultané de réunification et de mouvement tournoyant. Ces deux termes définissent parfaitement la culture européenne dans sa mobilité et son regroupement.

...*Et si* le montage de cultures européennes était une oeuvre d'art, ce serait l'image d'une structure ouverte, en état de modification, une image entre déterminisme et aléatoire. Ce serait le collage *Sans titre (collage avec des carrés disposés selon les lois du hasard)*, réalisé par Hans Arp (1916). C'est un acte aléatoire de dispersion, comme un jeté de dés, et en même temps, un assemblage compositionnel grâce à la chute au sol qui vient agencer, ordonner et fixer le hasard.

Dès que l'on évoque la dispersion, ressurgit l'épisode de la tour de Babel, puisque ce monument avait été construit par les hommes disant : « Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre ! » (Genèse, XI, 1-9, La Bible, 1961, p. 18). La tour de Babel est l'édifice construit pour l'unique langue et l'unité humaine. Symbole de l'Un, elle rivalisait avec l'unicité de Dieu qui préféra la dispersion des hommes sur la terre et la multiplicité des langues.

Se pose alors la question si le montage culturel européen ne correspondrait-il pas au seul vœu de remonter à Babel, dans ce temps où « Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots » (Genèse, XI, 1-9, La Bible, 1961, p. 18). Un temps où aurait existé un pré-poème, universel, connu de tous. R. Rilke le désigne du doigt quand, au commencement d'un de ses poèmes en langue française (*Souvenirs de Muzot*), en février 1924, il écrit :

« Nous vivons sur un ancien sol d'échange,
où tout se donne, tout se rend –,
mais notre coeur souvent échange l'Ange
Contre la vanité d'un ciel absent » (Rilke, 2018, p. 56).

Nous sommes là dans la dimension d'un hors temps où vacillent les contours de l'enracinement, où tremble toute logique identitaire. Contrairement au temps de notre histoire où on a tendance à considérer la culture comme une empreinte digitale, incorporée et codée. La culture est une marque du milieu, du contexte, de la langue qui existent avant notre naissance. Elle est un terreau d'où nous émanons comme êtres.

Dernière question, plus hypothétique encore, qui se pose : s'agit-il, dans le montage culturel, de s'approprier les singularités par une navigation entre les altérités pour aboutir à la dimension du commun ?

La culture est un point de contact entre l'altérité, le commun et soi-même.

P. Ricoeur établit la différence entre *identité personnelle* et *identité narrative* (les données biologiques, une fois socialisées, deviennent narratives, et parfois fictives), et la distinction entre *faire mémoire* et *faire de l'histoire* : « la mémoire étant la gardienne de la profondeur du temps et de la distance temporelle » (Ricoeur, 2000, p. 68). Est ici souligné l'écart entre un fait historique et son récit, entre, par exemple, une bataille et son récit légendaire.

Par rapport à la question de l'identité, il est à noter la différence fondamentale de N. Frye, entre *l'identité comme* et *l'identité avec* : « L'identité comme est une affaire de classification, mais il y a une identité avec, qui a plusieurs dimensions » (Frye, 1994, p. 98).

Ainsi *l'identité comme* permet l'analogie, la substitution, la filiation, alors que *l'identité avec* permet toutes les perméabilités, tous les mixages, tous les possibles, elle serait une référence du montage culturel en Europe qui vise le multiculturel et les multipolarités. *L'identité comme* est du côté de l'un qui se substitue, donc de la métaphore ; *l'identité avec* est du côté du multiple, expansif et rhizomique.

2. LE DEUXIÈME TIROIR EST RÉSERVÉ AU MONTAGE

Tel qu'il est mis en œuvre au cinéma et en peinture dont un des meilleurs exemples est le triptyque *Évolution* de P. Mondrian (1911). Ce dispositif de séquences à divers épisodes est un dessin animé qui visualise les trois étapes de l'ascension spirituelle vers une lumière divine, définie par la théosophie. Il s'agit d'un passage du plan matériel au plan spirituel, indiqué par la modification de signes symboliques sur un même corps. Ces signes qui clignotent sur le nombril, les épaules et la poitrine, changent d'orientation : du bas (plan matériel de la terre), ces signes se tournent vers le haut pour atteindre l'état supérieur où règne l'équilibre entre nature et esprit, état où les yeux s'ouvrent sur la lumière divine. La pensée de P. Mondrian se base sur une opposition neutralisante, sur un équilibre entre l'individuel et l'universel. Pour lui, s'il y a déséquilibre, il y a tragique. Aussi, écrit-il : « le tragique, c'est avant tout le déséquilibre, le subjectif, le féminin, le naturel : le voile ». Et précise-t-il : « plus le tragique décroît, plus l'art gagne en pureté » (Seuphor, 1970, p. 117).

Hors cette démonstration théologique, le montage en art se prête à un jeu d'associations libres et à un ajustement arbitraire. Il est le processus qui met en scène le hasard, l'accident, le fortuit créé par le non intentionnel. Le montage serait alors une échappée hors de la logique, une auto-crédation hors du créateur, un hasard objectif

qui est « ce grand voile à soulever ¹ » (Breton, 1945). Exemple est le cinépoème de Man Ray, *Emak Bakia* (en basque : *Fiche-moi la paix*), daté de 1926, où l'on voit de faux yeux peints, posés sur les yeux du personnage féminin, pour signaler un double éveil, ceci dans une optique surréaliste de logique déductive d'un signe à l'autre, d'une chaîne onirique de coïncidences et de relais entre réel et surréel.

Un film, un atelier d'artiste ou un triptyque sont des montages, dans le sens de la définition donnée par S.M. Eisenstein, « la recomposition de parties déchirées avec la résurrection » (Eisenstein, 1989, p. 303) ; disloquées dans un premier temps, elles se réunissent en une ensemble synthétique.

Afin d'observer les nuances du montage, il est nécessaire de rappeler la typologie du montage au cinéma, établie par Vincent Amiel (2010), à savoir le narratif, le discursif et le montage par correspondances. Cette typologie est un outil applicable au montage en art.

Le montage narratif est le plus fréquent. Il correspond au tableau de l'*Annonciation*, peint par Carlo Crivelli (1486), pour une commande effectuée pour le couvent de l'Annonciation à Ascoli. C'est une scène de théâtre, un échafaudage discontinu, avec de grands écarts (celui de la perspective, en accéléré, à gauche, et de la fixité plane, à droite), une disproportion d'échelles (l'agrandissement au premier plan d'un légume – courge – et la miniaturisation de la ville en maquette, tenue et présentée par l'évêque Emidio, patron de la ville, qui ne devrait pas apparaître dans l'espace divin de l'Ange Gabriel). Entre le micro et le macro du visuel, entre l'hérésie et la référence exacte, sont exposées deux scènes différentes, l'une religieuse, l'autre historique, où s'accumulent des détails et des accessoires qui sont symboliques, décoratifs ou aberrants. Le montage de ces deux narrations distinctes est exemplaire d'un montage de deux récits, à multiples facettes, qui renvoie à une multiréalité. La division spatiale de cette *Annonciation*, singulière en histoire de l'art, correspond à la division des genres picturaux, des références et des effets compositionnels.

Le cinéaste S.M. Eisenstein a élaboré une circulation entre références picturales et cinéma avec l'exemple de la peinture-rouleau japonais, l'*emakimono*, présentant la traversée et le passage de motifs les uns aux autres, puis l'enroulement des peintures sur elles-mêmes dans les limites d'un rectangle qui sectionne la visibilité et le sens. En prenant l'exemple classique du *Genji-Monogatari-emaki*, peinture du *Roman du prince Genji*, écrit par Murasaki Shikibu (1005–1010), il perçoit que l'*emakimono* met en évidence la notion de traversée, de passage, de coupure et de la présence de l'intervalle traduit par le terme japonais *ma*, notion spatio-temporelle.

¹ Breton, André, « Discours aux étudiants français de l'université de Yale » en décembre 1942, ou « Situation du surréalisme entre les deux guerres » Paris, Revue *Fontaine*, 1945.

L'intervalle renvoie inévitablement à la maxime : « désirer, c'est rendre apparent un intervalle ».

Ce montage narratif est celui du multiculturel, du composite des arts, avec des récits et des visuels entrecroisés. Il se rapproche du « montage d'attractions » qui est une des pensées fondamentales d'Eisenstein : « soumettre le spectateur à une série bien précise de secousses, produisant sur lui un effet émotionnel général additionnel prévu et exerçant la pression voulue sur son psychisme » (Eisenstein, 1974, p. 141).

Le montage discursif affirme l'autonomie du fragment, les césures et l'emploi d'un langage hiéroglyphique. C'est le cas dans l'oeuvre de S.M. Eisenstein, dont le politique est démontré par un signe, un code, qu'il s'agisse d'un geste corporel ou d'une lettre. Ainsi, une scène du film d'*Ivan le Terrible* est structurée par la lettre A, par sa forme triangulaire qui, dans le langage du cinéaste, est le signe de la présence de la mort. On passe du code alphabétique à une forme symbolique pour aboutir à un récit idéologique.

Ce montage, on le rencontre quand on est face à des dispositifs de *machines à voir*, selon l'expression de J. Paulhan. C'est le cas de la perspective, *machine à voir*, théorisée au *Quattrocento* italien ², et du collage dans le cubisme synthétique (1912) qui est une autre façon de monter et de démonter un espace scénographique, mais dans l'opacité et l'épaisseur. Le collage cubiste a une double nature : division par le feuilleté et unification par le montage. Recourir au collage n'est pas neutre, c'est défaire le temps et le rendre réversible, c'est disjoindre avant de joindre, fabriquer le support en même temps que l'image, passer du détruit au construit pour rendre manifestes les conditions de son paraître. La perspective – *perspicere* signifiant voir à travers –, est une convention pour créer une illusion de percée où l'oeil est avalé, aspiré par un tunnel conduisant à un point de fuite en miroir. Si, dans un espace perspectiviste, c'est l'oeil qui avance à grande vitesse dans un gouffre en profondeur, dans un collage, c'est le contraire, le relief s'avance vers l'oeil du regardeur.

Parler de strates du temps qui s'y dépose, est alors possible car le papier collé est un principe cumulatif, destructeur et constructeur. J. Paulhan, dans une lettre à G. Braque, datée du 24 mai 1953, déclare que « le cubisme consiste dans la substitution d'un espace immédiat et brut à l'espace concerté des Renaissants et des classiques. Cette substitution a été permise par le jeu d'un engin analogue

² Traité de perspective de Leo Battista Alberti (*De pictura*) en 1435 et de Piero della Francesca (*De Prospectiva pingendi*) vers 1475, ainsi que l'expérience inaugurale de l'architecte Filippo Brunelleschi, à la Cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence, vers 1425.

à la machine à perspective de Brunelleschi : le papier-collé ³ » (Paulhan, 1953). *Machines à voir* est une expression appliquée à la perspective et au collage car ils sont des dispositifs a priori du tableau, dictant une subordination visuelle et un présupposé à l'image.

Dans le collage de P. Picasso (1912), *Feuilles de musique et guitare*, c'est une épingle qui, au centre, pique et tient l'ensemble des fragments, tout en figurant une ligne de portée musicale. Jouant le rôle de colle, l'aiguille bâtit toute une grammaire distributionnelle et transformative d'unités de papier et de signes figuratifs, telle une corde de guitare. De fil en aiguille, on passe à d'autres épingles, celles qui ont impressionné le film *Le retour à la raison* (1923) de Man Ray, racontant à propos de ce film, créé magiquement sans objectif :

« Je me procurai un rouleau de pellicule d'une trentaine de mètres, m'installai dans une chambre noire où je coupai la pellicule en petites bandes que j'épinglai sur ma table de travail. Je saupoudrai quelques bandes, de sel et de poivre, comme un cuisinier prépare son rôti. Sur les autres bandes, je jetai au hasard des épingles et des punaises » (Man Ray, 1964, p. 232).

Le montage par correspondances est au coeur du tableau réalisé par F. Kupka (1909), *Les Touches de Piano. Le Lac*. Les touches verticales de piano, noires et blanches, s'élèvent, rythmiquement et musicalement, vers les touches picturales de la surface de l'eau, puis vers la rive. F. Kupka écrit qu'il veut « réunir dans l'instant des multitudes de sensations, et les chronométrer » (Kupka, 1997, p. 245). Cette musicalité du paysage, abstrait et figuratif, nous renvoie aux écrits de S.M. Eisenstein sur l'alliance entre nature et homme, sur la polyphonie entre image et son, puis sur « l'aspiration universellement humaine à l'unité et à l'harmonie » (Eisenstein, 1978, p. 312). Cette conception du « tout organique » (Eisenstein, 1978, p. 312) est proche de celle de F. Kupka qui appartient à ce courant de pensée, basé sur le sentiment vitaliste de la nature et sur le fait de considérer l'oeuvre d'art comme un organisme vivant.

À ces principes d'engendrement de la forme par elle-même et de sa croissance, s'ajustent les opérations du montage, de l'enchaînement et du fondu enchaîné.

Le montage par correspondances est souvent traité au cinéma, par le procédé du fondu enchaîné. Dans le film d'A. Hitchcock, *Le Faux coupable*, en 1957, la scène pivot montre le visage du faux coupable qui, peu à peu, s'estompe pour laisser apparaître le visage du vrai coupable. La modification par le flou enchaîné fait passer de la fausseté floue à la précision du vrai. Ce fondu enchaîné s'apparente

³ « Neuf lettres de Jean Paulhan à Georges Braque avec deux réponses du peintre », publiées dans le catalogue de l'exposition *Jean Paulhan à travers ses peintres*, Paris, Grand Palais, 1974.

au *sfumato* de L. de Vinci, ce fluide vaporeux qui effleurait l'espace, l'obscurité et les visages. L. de Vinci dont une des thématiques préférées fut l'ombre précisait : « Applique ton esprit, en cheminant, à faire le soir des visages d'hommes et des femmes, lorsque le temps est mauvais ; que de grâce et de douceur se voit dans les visages ! » (De Vinci, 1907, p. 236, [427]).

On pourrait ajouter une sous-catégorie, le montage par discordances, mis en évidence par F. Kupka, évoquant la civilisation européenne : « elle se fonde sur un patrimoine 'idéel', qui, au bout du compte, se confond avec l'idéal, au sens courant du terme, nos impressions et sensations étant une source intarissable tant d'idéaux que d'idées », en excluant « la culture des Thibétains, des Hindous, des Chinois, des Japonais et des Peaux-Rouges » (F. Kupka, 1997, p. 60). Il souligne ici la singularité et l'exclusion de peuples échappant à la civilisation européenne, à cause d'une différenciation d'origines du sensible et d'idéal. Il souligne l'inné, sensitif et idéal, comme frein à une culture généralisée.

Le montage par discordances et cacophonie marque l'histoire de la Première Guerre européenne et celle des arts avec l'invention du photomontage par le dadaïste R. Hausmann qui pensait qu'une langue était une utopie. Le photomontage est un effet de discorde, à l'image de la guerre ; il s'assimile au désordre, au chaos, au tumulte, au bruit, tout en visant la dimension de la transmentalité, de *l'outré-entendement*, dimension recherchée par K. Malevitch. Ces termes sous l'appellation : *zaoum* (langage au-delà de la raison), furent définis par les poètes cubo-futuristes, V. Khlebnikov et A. Kroutchonykh (Lanne, 1983, p. 51–74).

3. LE DERNIER TIROIR ENFERME LES DÉCOUVERTES DE L. DE VINCI ET DE S.M. EISENSTEIN

Il contient des développements telle que *la pensée sensorielle*, chère aux deux, qui noue ensemble expérience sensible et conceptualisation théorique, ou bien des *montages polyphoniques* avec un contrepoint à chaque élément, à chaque geste. Le montage fut pour tous deux un mode opérationnel de spéculation et d'effectuation de leurs œuvres. Ainsi, quand L. de Vinci écrit « Ne sais-tu pas que notre âme est faite d'harmonie, et l'harmonie ne s'engendre que de la simultanéité où la proportion des objets se fait voir et entendre ? » (De Vinci, 1907, p. 201–205, [376]), le cinéaste y répond en écho que le montage, intellectuel avant tout, est une simultanéité « avec un saut qualitatif conduisant à une vision globale, totalisante (*l'obraz*) » (Eisenstein, 1980, p. 124). L. de Vinci a appliqué cette *vision totalisante* dans son projet de fresque de la *Bataille d'Anghiari*, en 1504–1506, à Florence (Pallazzo Vecchio) puisqu'il avait retenu la simultanéité de trois des moments de cette bataille, en voulant donner une

image d'enchevêtrement de chevaux et de cavaliers, d'un emmêlement apparenté à un tourbillon d'eau ou à un orage apocalyptique. Simultanéité et le tout indivisible sont des concepts communs au cinéaste et à l'artiste.

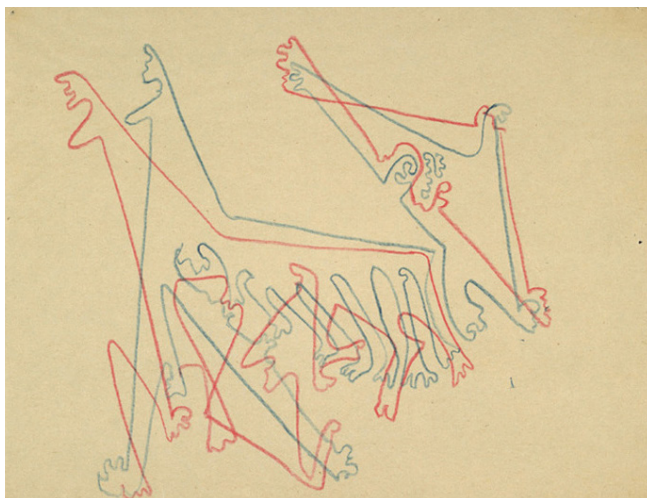


De Vinci, Léonard, *Groupe de cavaliers dans « La bataille d'Anghiari »*, 1503, Bibliothèque Royale, Windsor

Une proximité apparaît aussi dans leurs textes : le cinéaste fonde sa théorie sur le refus de l'image-représentation pour préférer ce qu'il appelle *le concept-image*, c'est-à-dire l'image globale que capte le spectateur, intégrant la plasticité et l'idéologie. Pour le cinéaste, il y a un choc et une synthèse dans l'image. À cette conception, correspond, dans la pensée de Léonard de Vinci, la notion de *cosa mentale* (chose mentale), à mettre en œuvre entre les sciences, l'invention, le don et l'exécution dans la peinture : « La chose se reconnaît avec notre intellect, quand la chose mue avec le moteur » (De Vinci, 1907, p. 67, [84]).

De même que leurs conceptions et leurs textes, leurs dessins se ressemblent. Le cinéaste et l'artiste créent des dessins renvoyant au montage et à la simultanéité des images, et ce, grâce aux processus du dédoublement de lignes qui font bouger, trembler l'image et à celui de la saturation de traits superposés, afin d'évoquer le mouvement.

Dans ce dernier tiroir qui les réunit tous deux, il est donc question de « se mouvoir dans l'espace du pouvoir de l'esprit », selon les termes de P.Valéry qui, en évoquant Léonard de Vinci, parle de « ses indifférences royales » et de « ses admirables secrets qui ne sont que les secrets de l'univers » (Bémol, 1949, p. 92).



Eisenstein, Sergueï M., *Dessin*, Paris, collection de *La Cinémathèque française*, 1931

Il est temps de refermer chaque tiroir et de reposer, en conclusion, la question de *l'identité comme*, celle qui ajusterait le montage culturel européen à celui des arts visuels et de *l'identité avec*, celle qui, par contiguïté, contaminerait l'un par l'autre.

Expérimenter un comparatif entre histoire, archipel géographique, cultures et processus artistiques est une méthode exploratoire qui prend comme modèle un procédé esthétique : le montage. Avec la conséquence de créer un nouveau montage de ces montages. Mais dans la perspective de cette maxime de Robert Bresson : « Montage. Passage d'images mortes en images vivantes. Tout refleurit » (Bresson, 1975).

BIBLIOGRAPHIES SPÉCIFIQUES

De Vinci Leonardo

Carnets, éd. Pascal Briost, Paris, Gallimard, 2019, 1656 p. Réédition revue de la seule traduction aujourd'hui disponible en français des écrits léonardiens, publiée par Louise Servicen en 1942.

Manoscritti dell'Institut de France, éd. Augusto Marinoni, Florence, Giunti, 1986–1990, 12 vol.

The manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France, éd. John Venerella, Milano, Castello Sforzesco, 2001–2007, 12 vol.

Numérisation HD des carnets conservés par la bibliothèque de l'Institut de France, à Paris.
minerva.bibliotheque-institutdefrance.fr

Outil de visualisation interactive du *Codex Atlanticus* conservé par la Biblioteca Ambrosiana, à Milan.
codex-atlanticus.it

Numérisation HD, transcription et animations autour du codex C de Madrid par la Biblioteca nacional, à Madrid. Leonardo interactivo

Numérisation HD des *Codex Forster*, le Victoria and Albert Museum, à Londres. vam.ac.uk
 Numérisation HD du *Codex Arundel* conservé par la British Library, à Londres. bl.uk/manuscripts.
 Numérisation et transcription de l'ensemble des *Manuscrits de Léonard de Vinci* par la Biblioteca
 Leonardiana, à Vinci. leonardodigitale.com

Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch

- Réflexions d'un cinéaste*, 1958, Moscou : Ed. du Progrès. Choix de textes opéré par Rostilav Yourénev, publiés entre 1932 et 1947.
- Ma conception du cinéma*, 1971, Paris, 1996, Paris (2ème éd.) : Ed. Buchet-Chastel. Les articles publiés dans cet ouvrage reprennent la traduction de *Film essays and a lecture*, 1968, Ed. Dennis Dobson (sans la bibliographie).
- Mettre en scène*, 1973, Paris : Union Générale d'Editions/ Cahiers du Cinéma. Traduction de l'édition anglaise, établie par Vladimir Nijny, *Lessons with S. M. Eisenstein*.
- Au-delà des étoiles*, 1974, Paris : Union Générale d'Editions.
- La non-indifférente nature*, 1, 1976, Paris : Union Générale d'Editions. *Le film : sa forme/son sens*, 1976, Paris : Ed. Christian Bourgois. Reprise des textes contenus dans *The Film Sense et Film Form*. L'éditeur les a regroupés en trois parties : « Le conquérant », « Le combattant » et « Le maître ».
- Mémoires /1*, 1978, Paris : Union Générale d'Editions. Présentation par Jacques Aumont.
- La non-indifférente nature*, 2, 1978, Paris : Union Générale d'Editions.
- Dessins mexicains*, 1979, Paris : Ed. Cahiers du Cinéma/Ed. de l'Etoile.
- Mémoires /2*, 1980, Paris : Union Générale d'Editions.
- Cinématisme. Peinture et cinéma*, 1980, Bruxelles : Ed. Complexe. Textes inédits (y compris en russe) portant sur les rapports entre le cinéma et les autres arts.
- Mémoires /3*, 1980, Paris : Union Générale d'Editions.
- Le mouvement de l'art*, 1986, Paris : Collection « 7ème Art », n° 80, Ed. du Cerf.
- Mémoires*, 1989, Paris : Ed. Julliard. Reprise des textes *Mémoires/1*, *Mémoires/2* et *Mémoires/3*. Édités par l'U.G.E.
- Walt Disney*, 1991, Strasbourg : Ed. Circé, Ed. Methuen, 1988. *Le carré dynamique*, 1995, Paris : Ed. Séguier.
- Charlie Chaplin*, 1997, Belfort : Ed. Circé.
- Rassemble trois contributions d'Eisenstein sur Chaplin : « Hello Charlie », « Charlie the Kid », « Le dictateur » ainsi que « Histoire d'un gros plan ». *MLB. Plongée dans le sein maternel*, 1999, Paris : Ed. Hoëbeke. Traduction de plusieurs inédits publiés dans *Kinovedcheskie Zapiski* : « Mémoires. Pré-natal expérience », « MLB et Ivan le terrible » (1947), « Rêve de vol plané » (1946), « Les baigneuses de Degas » (1948). Précédée d'une présentation de Gérard Cognio.

RÉFÉRENCES/REFERENCES/BIBLIOGRAFIA

- Ambrosiana. (1482). *Codex Atlanticus*, fol. 391a, 1482.
- Amiel, Vincent. (2010). *Esthétique du montage*. Paris : éd. Armand Colin.
- Arp, Hans. (1916). *Œuvre*. N. Y. : MOMA.
- Bellour, Raymond. (2002). *L'entre-images*. Paris : édition de la Différence.
- Bémol, Maurice. (1949). *Paul Valéry*, vol. 1, Clermont-Ferrand : édition G. de Bussac.
- Bresson, Robert. (1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris : NRF, Gallimard.

- Crivelli, Carlo. (1486). *L'Annonciation*, tempera sur bois. Londres : National Gallery.
- De Vinci, Léonard. (1482). « Lettre à Ludovic Sforza ». Milan : Biblioteca Pinacoteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, fol. 391a.
- De Vinci, Léonard. (1907). *Textes choisis : pensées, théories, préceptes, fables et facéties*. Introduction par Peladan, Joséphin. Paris : édition Société du « Mercure de France ».
- Eisenstein, Sergueï M. (1974). « Le montage des attractions au cinéma ». *Au-delà des étoiles*. Paris : Union générale d'éditions.
- Eisenstein, Sergueï M. (1978). *La non-indifférente nature /2*. Paris : Union Générale d'éditions.
- Eisenstein, Sergueï M. (1980). *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Bruxelles : Ed. Complexe. Textes inédits (y compris en russe) portant sur les rapports entre le cinéma et les autres arts, 1980, p. 124, note n° 64.
- Eisenstein, Sergueï M. (2009). *Cinématisme. Peinture et cinéma*, trad. fr. V. Pozner, D. Huillet, F. Albera. Paris : Les presses du réel, 2009, p. 135.
- Frye, Northrop. (1994). *La parole souveraine. La Bible et la littérature II*. Paris : éd. du Seuil.
- Godard, Jean-Luc. (1956). « Montage, mon beau souci ». *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre.
- Kupka, Frantisek (1909). *Les Touches de piano. Le Lac*. Prague : Národní Galerie.
- Kupka, Frantisek, (1997). *La Création dans les arts plastiques*. Paris : édition du Cercle d'Art.
- La Sainte Bible* (1961). Traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem. Paris : les éditions du Cerf.
- Lanne, Jean-Claude. (1983). *V. Khlebnikov – Poète futurien*. Paris : Institut d'études slaves, t. I.
- Malevitch, Kasimir. (1993). *De Cézanne au suprématisme*. Trad. V. et J.-C. Marcadé, Paris : éditions de l'Âge d'Homme.
- Mondrian, Piet. (1911). *Évolution*. La Haye : Kunstmuseum Den Haag.
- Oncins, Valentine. (2022). *L'art de l'entre-deux*. Paris : édition de l'Art-Dit.
- Picasso, Pablo. (1912). *Feuilles de musique et guitare*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Ray, Man. (1964). *Autoportrait*. Ttraduction de Guérin, Anne. Paris : éd. Robert Laffont.
- Ricoeur, Paul. (2000). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : éd. du Seuil.
- Rilke, Rainer Maria. (2018). « Souvenirs de Muzot » I, poème écrit le 11 février 1924, dédié à Alice Bailly, In : Rilke, Rainer Maria, *Célébrer la terre pour l'ange*, Paris : éd. Albin Michel.
- Seuphor, Michel. (1970). *P. Mondrian. Sa vie, son œuvre*. Paris : édition Flammarion.