

Pierre Rodrigo

Médium technique et création artistique au cinéma

Au cinquième chapitre de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo évoque l'entrée de l'Occident, au milieu du quinzième siècle, dans l'ère technique du livre imprimé, c'est-à-dire dans ce que l'on a nommé « la galaxie Gutenberg ». Cette évocation l'amène à imaginer une discussion entre le diacre qui est chargé du culte dans la cathédrale et un interlocuteur qui dit éprouver la plus grande admiration pour l'invention récente de l'imprimerie. Hugo décrit alors la scène suivante :

« Ouvrant la fenêtre de la cellule, [le diacre] désigna du doigt l'immense église de Notre-Dame qui, découpant sur un ciel étoilé la silhouette noire de ses deux tours, de ses côtes de pierre et de sa croupe monstrueuse, semblait un énorme sphinx à deux têtes assis au milieu de la ville. [Il] considéra quelque temps en silence le gigantesque édifice, puis étendant avec un soupir sa main droite vers le livre imprimé qui était ouvert sur sa table et sa main gauche vers l'église :
- Hélas ! dit-il, ceci tuera cela. »

Cette lamentation du prêtre, ajoute Hugo, signifiait : « la presse tuera l'église ». Mais elle avait une signification bien plus large :

« [C'était le] pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore [...], qu'un art allait détrôner un autre art. [Cela] voulait dire : L'imprimerie tuera l'architecture. »

Ce passage met clairement l'accent sur le conflit entre deux médiums techniques pour conquérir la suprématie dans une culture dont le développement interne finit par imposer de changer de mode d'expression privilégié – soit, dans le cas présent, de passer de l'architecture à l'imprimerie, conduisant ainsi l'Occident, puis le monde tout entier, à entrer dans une nouvelle

constellation culturelle, dans un nouveau processus de civilisation opérant au moyen des mots imprimés : la « galaxie Gutenberg ».

Vous avez sans doute reconnu dans ce préambule un écho de la formule bien connue de Marshall Mac Luhan : « *Médium is message* » (*La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, 1962). Cette formule signifie que, contrairement à ce qu'on est porté à croire de prime abord, un moyen technique, un médium ne se borne pas à servir à la diffusion d'un sens préalablement déterminé indépendamment de ce médium, mais que c'est toujours *lui, le médium*, qui est le sens parce qu'il le reconfigure en totalité. Cette thèse énonce, à mon avis, une vérité profonde, à savoir que, dans toute forme historique de culture, le sens n'a jamais rien d'immédiat, rien qui soit recueilli d'emblée, sans aucun filtre, dans l'expérience du monde. Bien au contraire, *le sens est toujours monté*. Il est monté selon des *dispositifs* qui mettent en jeu des opérations techniques de transformation de l'expérience immédiate. Quand l'un de ces dispositifs de montage du sens *fait époque*, ce n'est plus une simple invention technique. Ce dispositif constitue plutôt ce que Husserl appelait une *Stiftung*, une « institution » : l'institution historique d'un sens travaillé en profondeur par ce médium. On peut encore dire, dans les termes de Gilles Deleuze, qu'un tel dispositif est devenu un « agencement corsetant » dont le pouvoir s'étend sur les objets d'expérience et de pensée aussi bien que sur les sujets¹.

Conformément à cette logique, avec le montage du sens institué par le médium technique de l'imprimerie l'homme et le monde sont devenus *lisibles*. L'homme s'est connu lui-même et il a connu le monde par le biais du dispositif technique de l'imprimerie, et donc du livre dont la domination a été assurée par sa reproduction mécanisée – ce qui lui a permis d'empiéter sur les précédents montages du sens, puis de les recouvrir.

C'est un historien et théoricien du cinéma qui m'a orienté vers le passage de Victor Hugo que je viens de citer. Il s'agit d'un des tout premiers théoriciens du cinéma : le hongrois Béla Balázs – et en particulier, de son premier ouvrage intitulé *L'homme visible (Der sichtbare Mensch)*, qui parut à Vienne en 1924 et qui fut suivi en 1930 d'un second ouvrage tout aussi important, *L'esprit du cinéma (Der Geist des Films)*. Béla Balázs a été un penseur et une personnalité de tout premier plan de l'Allemagne de Weimar. Son approche théorique de la signification cinématographique est fondée sur l'opposition entre la lisibilité caractéristique de

¹ Cf. G. Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », dans *Deux régimes de fous*, Paris, Minituit, 2003.

la civilisation et de la culture de l'ère de l'imprimerie et le *retour au premier plan* de la visibilité opéré par le dispositif technique du cinéma :

« Victor Hugo a écrit quelque part que le livre imprimé a repris le rôle de la cathédrale du moyen âge, devenant ainsi le vecteur de l'esprit du peuple. [...] Le mot a brisé (en milliers de livres) la pierre (l'unité de l'église). C'est ainsi que *l'esprit visible* s'est mué en esprit lisible, et la *civilisation visuelle* en une *civilisation conceptuelle*. [...] Or il y a maintenant une autre machine qui travaille à réorienter la culture vers la vision et à donner à l'homme un nouveau visage. Elle s'appelle le cinématographe. »²

L'idée centrale de Balàzs est que le cinéma, dont il est quasiment contemporain puisqu'il est né en Hongrie en 1884 et que la première projection publique de l'invention des frères Lumière date de 1895 – le cinéma, donc, fait prendre à la culture de son temps un *tournant* aussi radical que celui que lui a fait prendre autrefois l'imprimerie. Une formule frappante résume la signification de ce tournant : « *L'être humain va redevenir visible* » (HV, 19) ; ou, sous forme plus développée : « C'est le cinéma qui fera réapparaître, immédiatement visible, l'homme enseveli sous les mots et les idées » (HV, 21).

* * *

Partant de cette thèse sur la visibilité retrouvée de l'homme et du monde par l'intermédiaire du médium cinématographique, je ne crois pas m'aventurer trop loin en avançant qu'un siècle après que Balàzs a publié ces lignes en 1924 nous nous percevons et nous nous comprenons plutôt comme véritablement *accablés* par la visibilité du monde, *accablés par l'omnivisibilité* qui affecte désormais en profondeur la consistance d'un monde qui est devenu entre-temps (voir Guy Debord) un « spectacle ». Nous nous percevons comme *livrés* aux images, bien plutôt que délivrés par la conquête d'une nouvelle visibilité. Nous nous concevons plus ou moins clairement comme étant entrés dans « l'ère de l'image » sans avoir pu (ou sans avoir su) comprendre le pouvoir des images – ce pouvoir qui réside dans leur capacité à construire du sens, à *monter* du sens pour le rendre visible et donc pour le *montrer*.

Cette « ère de l'image » est essentiellement celle des images mobiles. C'est donc l'ère qui a été ouverte par le cinéma : dans un premier temps l'ère de l'écran cinématographique, puis l'ère des *écrans numériques omniprésents*. Et, même si chacun pense aujourd'hui savoir plus ou

² B. Balàzs, *L'homme visible et l'esprit du cinéma* (1924), trad. fr. Cl. Maillard, Paris, Circé, 2010, p. 17 (noté désormais HV).

moins de quoi il en retourne avec ces écrans et comment s'en servir, ce phénomène a encore à être réellement analysé, *dé-monté*, dé-construit pour être évalué en connaissance de cause.

En fait, c'est l'écran lui-même qui doit être pensé comme dispositif lié au type spécifique de montage du sens effectué par le cinéma – ce cinéma que, dans le monde anglo-saxon où il s'est imposé en premier comme dispositif culturel dominant, on désigne par l'expression : *moving pictures* ou, plus simplement, *movies*.

Si l'on y réfléchit un instant cette expression, les *movies*, les « images en mouvement » permet, dans sa banalité même, de toucher du doigt l'impensé dont les conséquences se font sentir dans l'omniprésence actuelle des images. *Mon hypothèse est en effet que c'est précisément l'impensé du mouvement des images qui pèse sur nous et sur notre monde d'images*. Je précise que le mouvement des images que je vais analyser n'est pas du même ordre que l'agitation des personnages que la technique cinématographique est capable de reproduire au rythme de 24 images par seconde – ou plutôt, qu'il n'est pas de l'ordre de l'agitation des personnages que le cinéma *fait semblant* de reproduire techniquement (ce qui fait de l'image cinématographique, à ce premier niveau d'analyse, un simple *simulacre* de la réalité venant se substituer au réel dont il n'est en fait qu'une copie dévoyée à des fins de séduction).

La notion d'images en mouvement, *moving pictures*, doit recevoir un autre sens, sinon nous en serions réduits à répéter les critiques qui se multiplient dès le début des séances publiques de projection des bandes cinématographiques. Au premier rang de ces critiques il faut citer celle d'Alain qui ironisait amèrement, dans ses *Propos sur l'esthétique* publiés en 1923, sur le désolant spectacle offert par l'acteur de cinéma qui « se croit obligé de s'agiter sans repos, comme pour faire hommage à l'invention mécanique » (PE, 15). On peut y ajouter la critique, plus cinglante encore, de l'écrivain et académicien Georges Duhamel, dont le chapitre sur le cinéma, dans son essai de 1930 qui s'intitule significativement *Scènes de la vie future*, formule ce jugement à ses yeux définitif :

« C'est un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis. C'est, savamment empoisonnée, la nourriture d'une multitude que les puissances de Moloch ont jugée, condamnée et qu'elles achèvent d'avilir. »³

³ G. Duhamel, *Scènes de la vie future* (1930), chap. III : « Intermède cinématographique, ou Le divertissement du libre citoyen », Paris, Mercure de France, 1942, p. 49.

L'impensé du mouvement des images sur lequel je veux attirer votre l'attention, n'est pas de cet ordre, dont il est trop facile de dénoncer le caractère illusoire. C'est un impensé qui porte sur la *mobilité propre des images*, et non sur l'imitation du mouvement des choses et des gens que ces images peuvent représenter.

J'appelle mobilité propre des images cinématographiques ce qui les *structure* et les *mobilise* en vue du montage de sens qu'elles produiront, autrement dit ce qui leur confère leur *dynamique expressive* propre. Plus globalement, cette mobilité propre aux images est aussi celle des images produites par *les écrans* en général, en incluant dans ce pluriel les perfectionnements et les expansions apportés à l'écran de cinéma par les technologies numériques des multiples supports qu'on regroupe aujourd'hui sous le terme général d'« écrans » : tablettes numériques, smartphones, écrans tactiles, murs et façades-écrans, etc. Tous ces écrans-là relèvent d'un même dispositif que les théoriciens anglo-saxons des « études visuelles » définissent par le terme, assez intraduisible mais judicieux, d'« *expanded cinema* » – soit, grosso modo, le « cinéma étendu » ou « l'extension du cinéma ».

En paraphrasant une formule de Béla Balázs, qui a intitulé un chapitre de son ouvrage sur *L'esprit du cinéma* : « La caméra productive », je dirai qu'en cette ère du « cinéma étendu » nous ne savons toujours pas penser *l'écran productif* et les *images productives*. Nous ne savons pas penser l'écran en général comme le lieu d'un montage spécifique qui *produit*, en le *mobilisant*, un sens visuel. Permettez-moi de citer encore une fois Balázs, car je pense qu'il pose des questions tout à fait pertinentes au cinéma, même si, comme je le soulignerai dans un instant, ses réponses demandent à être retravaillées. Dans son livre de 1930 il écrit au début du chapitre intitulé « La caméra productive » :

« Qu'est-ce donc qui transmue le film en forme d'expression totalement originale ? [...] Qu'est-ce donc que la caméra ne reproduit pas, mais crée elle-même ? Quels sont les moyens qui transforment le cinéma en un langage particulier, spécifique ?
Ce sont : le gros plan, le cadrage, le montage. [...] Tout cela se produit grâce à la mobilité de la caméra, à son mouvement continu. Non seulement elle montre toujours

de nouvelles choses, mais elle montre également des distances et des points de vue toujours nouveaux. Et c'est cela qui, historiquement, est absolument neuf dans cet art. »⁴

Autant ces questions me semblent être celles qui doivent effectivement être posées pour décrypter le dispositif visuel du cinéma, autant les réponses esquissées par Balàzs restent dépendantes d'une idée trop immédiate, trop évidente de la mobilité des images : l'idée d'une mobilité due aux seuls déplacements de la caméra dans l'espace lors de la prise de vue. Balàzs y revient d'ailleurs, de manière plus explicite, lorsqu'il note ceci :

« La caméra emmène mon œil. En plein milieu de l'image. Je vois les choses à partir de l'espace du film. Je suis cerné par les personnages du film, je suis impliqué dans son action que je vois de tous les côtés. » (EC, 128)

En fait, s'il ne s'agissait *que* de cette mobilité-là, qui est celle des choses et du monde, Georges Duhamel et Alain auraient raison de rejeter l'agitation et la fébrilité du spectacle filmique au nom de la beauté classique des formes statiques. La réponse de Balàzs est donc faible. Et elle est faible parce qu'elle analyse la *dynamique de la plastique cinématographique* en termes de mouvements dans l'espace, en termes de déplacements. Or, il s'agit essentiellement avec l'écran filmique d'une *autre* mobilité : il s'agit de la mobilisation des éléments formels propres au cinéma en vue d'un montage du sens des images cohérent, judicieux et efficace.

Béla Balàzs a bien compris que ces éléments de la forme-cinéma ne sont pas des éléments de *visibilité*, et qu'ils relèvent du *visuel* comme tel. Ces éléments sont, comme il le dit, le gros plan, le cadrage et le montage. Ce sont les éléments de la visibilité spécifique que le cinéma *construit*, et ce ne sont *pas* des éléments d'une visibilité que le cinéma trouverait toute faite dans le monde, avec ses formes, ses couleurs et ses divers mouvements. *Cette visibilité est construite*, ou *montée* par la mise en jeu d'un dispositif technique qui inclut, outre la caméra, les éclairages, les décors, le jeu des acteurs, leurs gestes et leurs paroles, *et aussi* le choix des types de plans (gros plan, plan moyen, plan d'ensemble) et leur durée – sans oublier d'inclure dans la visibilité de chaque plan sa contribution qualitative (ou *intensive*) à la suite des plans qui constituera le film, par l'effet du montage proprement dit qui sera réalisé après le filmage. Bref, à concevoir

⁴ B. Balàzs, *L'esprit du cinéma* (1930), trad. fr. J. M. Chavy, Paris, Payot, 1977, chap. II, p. 127-128 (noté désormais EC).

ainsi les choses on se rend compte que le montage est *partout* ou, si l'on veut, que dans un film *tout est montage* et tout est *pour* le montage : les plans et les cadrages le sont, sinon ils se réduiraient à des vignettes successives ; les lumières, le jeu des acteurs et les décors également, sous peine de n'être qu'indicatifs et donc anecdotiques, et ainsi de suite.

La dimension *créatrice de sens* des images du cinéma réside donc dans la mobilisation de leurs éléments formels en vue de ce qu'un historien de l'art, Elie Faure, a appelé une « cinéplastique », une cinéplastique dont la puissance expressive doit tout au montage pris en son sens le plus large. L'article d'Élie Faure sur la « cinéplastique » est paru sous ce titre en 1922. Il est devenu par la suite un classique des études sur l'expression cinématographique⁵. Dans un premier moment de l'argumentation on y lit :

« Le cinéma est plastique d'abord. [...] Ne nous méprenons pas, si vous le voulez bien, sur le sens du mot "plastique". Il évoque trop habituellement des formes dites sculpturales, immobiles, incolores, et qui mènent trop vite au canon académique. [En réalité,] la plastique est l'art d'exprimer la forme au repos ou en mouvement, par tous les moyens au pouvoir de l'homme, ronde-bosse, bas-relief, gravure sur paroi, ou sur cuivre, ou sur bois, ou sur pierre, dessin par tous les procédés, peinture, fresque, danse. »
(FC, 24)

Ces premières lignes n'excèdent pas encore le sens courant de la mobilité opposée aux formes immobiles. Mais quelques pages plus loin l'analyse dévoile une nouvelle dimension de la mobilité :

« On découvre immédiatement dans le cinéma la réalisation concrète des intuitions philosophiques où la fin du XIX^e siècle affleurerait. Il projette la durée dans les limites planes de l'espace. Que dis-je ? Il fait de la durée une dimension de l'espace. »
Plus essentiellement encore : « Le cinéma, architecture en mouvement, parvient, pour la première fois dans l'histoire, à éveiller des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace, par le moyen de sensations visuelles qui se solidarisent dans le temps. En fait, c'est une musique qui nous touche par l'intermédiaire de l'œil. » (FC, 60 et 61)

⁵ Cet article est à présent disponible dans le recueil de textes d'E. Faure intitulé *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, chap. III : « De la cinéplastique », Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1953, p. 16-36 (noté désormais FC).

L'allusion à la philosophie d'Henri Bergson est claire dans ces lignes, puisque c'est l'analyse du jeu entre l'espace et la durée qui conduit Elie Faure à thématiser l'empiètement entre la composition *spatiale* de chaque plan et le rythme *temporel* produit par le montage des séquences filmées. Mais le point le plus intéressant est qu'à vrai dire Elie Faure utilise Bergson *contre* Bergson puisqu'il caractérise positivement le montage cinématographique du sens, alors que Bergson avait condamné, au quatrième chapitre de *L'Évolution créatrice*, la prétention illusoire du cinéma à recomposer le mouvement des choses et, pire encore, la durée de nos vies psychiques, à l'aide du procédé technique *mécanique* de défilement spatial des photogrammes fixes. En fait, pour Elie Faure, comme plus tard pour Gilles Deleuze, la *dynamique propre de la « cinéplastique »* n'est *pas* la cadence des mouvements spatiaux que la caméra enregistre ; elle est bien plutôt *créée par le rythme du montage des éléments de la forme-cinéma*. C'est pourquoi le spectateur peut, par exemple, éprouver la dynamique expressive éminemment plastique de ce que l'on appelle au cinéma un « plan fixe » (c'est-à-dire un plan filmé avec une caméra immobile et sous un seul angle de prise de vue), et même d'un plan fixe à l'intérieur duquel rien ne bouge – par exemple, chez Eisenstein, ce gros plan fixe d'un visage immobile, dont la dynamique expressive nous saute littéralement aux yeux.



S. M. Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine*, 1925

On peut également éprouver avec force l'expressivité plastique d'un *ralenti* où la forme d'un corps en mouvement perd sa consistance objective pour devenir une sorte de nébuleuse, et perd aussi (ce qui est encore plus frappant) son statut de centre d'action pour entrer dans une sorte de lévitation, comme c'est le cas – dans le film de Jean Vigo, *Zéro de conduite* – pour la célèbre scène de la bataille de polochons au dortoir du pensionnat – scène à propos de laquelle Maurice Merleau-Ponty a pu évoquer, en reprenant l'analyse du cinéaste Jean Epstein, un « corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne *se meut* pas »⁶. Epstein avait écrit pour sa part, dans son essai sur le cinéma de 1946, *L'Intelligence d'une machine* :

« À une projection ralentie [...] tout l'homme n'est plus qu'un être de muscles lisses, nageant dans un milieu dense, où d'épais courants portent et façonnent toujours ce clair descendant des vieilles fosses marines, des eaux mères. »

Et il poursuivait : « Donc, si l'on accélère le rythme du temps, si l'on accroît la mobilité du monde, on y fait apparaître ou on y crée davantage de vie ; et si, à l'inverse, on ralentit le cours du temps, si on freine le mouvement des êtres, on en fait disparaître ou on en détruit la qualité vitale. »⁷

De cette nouvelle intelligence du monde fournie par le montage d'espace-temps que le dispositif technique mécanique du cinéma permet de construire, Jean Epstein déduit, à la fin de son livre, une thèse métaphysique qui est elle aussi très proche des thèses de Bergson : vie et matière, durée temporelle et spatialité ne diffèrent pas par essence, ne sont pas deux substances hétérogènes ; elles ne se distinguent *que* par des rythmes différents de cohésion interne. Epstein en conclut que la notion de « substance » immuable n'est qu'une illusion de métaphysicien, et que ce qui existe réellement, ce qui *constitue* le réel, ce sont des *montages rythmiques*, des *pulsations d'être* articulées les unes aux autres. Or cela, le cinéma le met en œuvre et nous l'apprend par sa constitution même, puisque son expressivité plastique doit tout au montage rythmique des plans – c'est-à-dire à la dynamique du montage des plans les uns par rapport aux autres, *et aussi* au montage, moins apparent mais tout aussi signifiant, des éléments internes à chaque plan. Ce second montage rythmique du sens, ou cette seconde « cinéplastique » interne à chaque plan, constitue ce qu'André Bazin nommait le « montage invisible » : un montage dont les longs plans-séquences de films d'Orson Welles sont l'exemple parfait.

⁶ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 78 (souligné par l'auteur).

⁷ J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Paris, J. Melot, 1946, p. 58-59.

Quant au premier type de montage, qui est beaucoup plus visible et qui nous est donc plus familier, c'est celui dont la célèbre expérience du cinéaste russe Lev Koulechov constitue le modèle :



J'en rappelle l'évocation par Maurice Merleau-Ponty, qui suit ici André Bazin et l'ensemble des historiens du cinéma de l'après-guerre qui ont tous été extrêmement frappés par la valeur didactique de cette expérience (qu'on attribue parfois à un autre cinéaste russe, Poudovkine). Dans sa conférence de 1945 à l'Institut Des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), publiée ensuite dans *Sens et non-sens*, Merleau-Ponty écrit :

« Un film n'est pas une somme d'images mais une *forme* temporelle. C'est le moment de rappeler la fameuse expérience de Poudovkine [ou Koulechov] qui met en évidence l'unité mélodique du film. Poudovkine prit un jour un gros plan de [l'acteur] Mosjoukine impassible, et le projeta précédé d'abord d'une assiette de potage, ensuite d'une jeune

femme morte dans son cercueil [ou, variante de ces photogrammes, une femme allongée sur un canapé], et enfin d'un enfant jouant avec un ourson en peluche. On s'aperçut d'abord que Mosjoukine avait l'air de regarder l'assiette, la jeune femme et l'enfant, et ensuite qu'il regardait l'assiette d'un air pensif, la femme avec douleur, l'enfant avec un lumineux sourire, et le public fut émerveillé par la variété de ses expressions, alors qu'en réalité la même vue avait servi trois fois et qu'elle était remarquablement inexpressive. *Le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés.* »⁸

La leçon du procédé technique de montage est donc que le sens du film n'est pas *contenu dans* chaque image, et n'est pas même produit par leur succession ; ce sens est *créé* par le jeu des écarts rythmiques produit par le montage. Et il faut compléter cette leçon par celle du « montage invisible » analysé par André Bazin. Dans les deux cas l'image filmique est *bien plus* qu'une image au sens banal du terme, car elle ne reproduit pas la réalité et ne s'y substitue pas non plus comme le ferait un simulacre : elle *institue* une tout autre *présence* et un tout autre sens du réel – et cela, une image de cinéma le fait par le jeu des écarts rythmiques qu'elle crée entre ses éléments internes *et* par son rapport aux autres images.

Si ces rapports ne sont pas des rapports de simple succession temporelle, ils ne peuvent être conçus autrement que comme des rapports *dialectiques*. Le montage cinématographique, en son sens large de montage des plans *et* de « montage invisible » au sein de chaque plan, est donc un processus dialectique. Mais il faut bien s'entendre : le montage n'est pas « dialectique » parce que l'avant y joue avec l'après et parce que chaque scène retient en quelque façon celles qui l'ont précédée et annonce les suivantes. Il est dialectique parce que, par le montage, le médium cinématographique *transforme qualitativement*, ou *intensivement* le sens du réel et de ce que l'on appelle banalement les « images » du réel. Cette transformation qualitative conduit notre conscience sur un autre plan, jusqu'à un autre niveau de sens, qui est – comme Epstein l'avait bien compris – celui de la réalité dans sa *dynamique*, autrement dit dans sa *mobilité ontologique*.

* * *

⁸ M. Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966, ici p. 96-97 (noté désormais SNS).

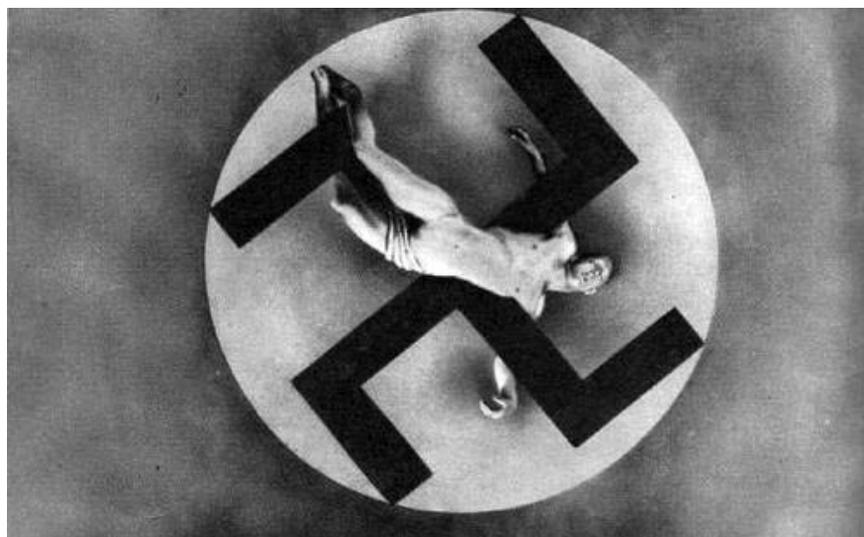
Jusqu'à présent, j'ai cherché à mettre en évidence ce que j'ai nommé la "nouvelle intelligence du monde fournie par le montage d'espace-temps que le dispositif mécanique du cinéma permet de construire". Implicitement, j'ai donc fait comme si la « cinéplastique » était *seule* à pouvoir produire une intelligence du monde renouvelée par le biais de son médium technique propre. Pourtant, faire du cinéma une sorte de *pure origine* de la production du sens par la technique du montage serait tout à fait simpliste. Ce serait simpliste parce qu'un mode de production du sens (disons le cinéma, ou la peinture, le livre, etc.) ne surgit jamais d'un coup, comme par enchantement. Ici encore, c'est une conception dialectique du réel qui doit nous guider. Il sera utile, à ce propos, de nous souvenir de la manière dont Walter Benjamin concevait la catégorie de l'origine. Je cite un passage important de son livre sur l'*Origine du drame baroque allemand (Ursprung des deutschen Trauerspiel)* écrit en 1925 :

« L'origine [...] est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. »⁹

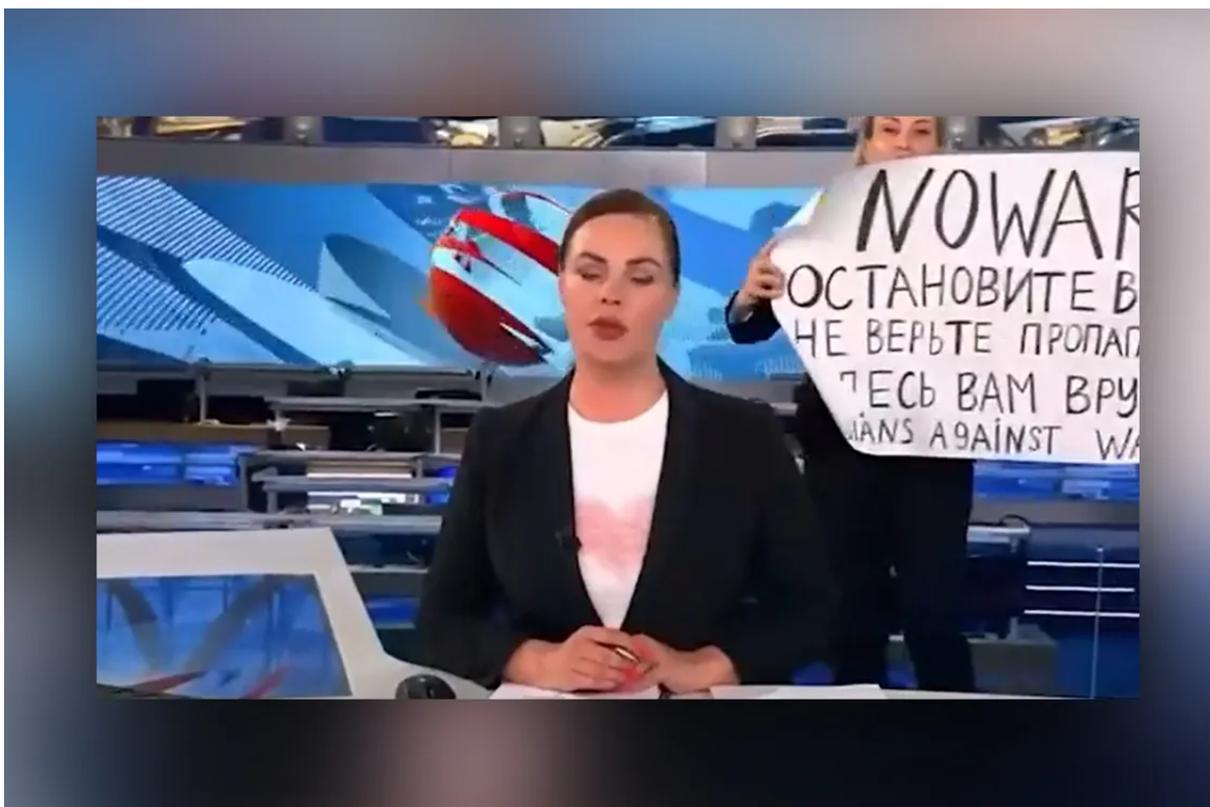
Une telle conception de l'origine brise l'évidence d'un surgissement de l'origine à partir de rien. Sa signification profonde est donnée par l'image du tourbillon qui, même s'il présente une configuration d'apparence stable, est en réalité une forme intrinsèquement mobile, une forme dont aucun élément ne reste le même, dont tous les éléments s'interpénètrent sans cesse. *Le tourbillon est une forme incessamment ouverte sur ce qu'elle vient juste d'être et sur ce qu'elle est en train de devenir. C'est l'image même du devenir qualitatif* qui caractérise tout processus dialectique. Toute image authentique, dira Benjamin, toute image qui n'est pas un semblant de chose, une copie ou un simulacre, doit être comprise comme tourbillon. Sa nature est toujours d'être une réalité dialectique tourbillonnaire tirant sa puissance expressive du *conflit qualitatif* qui la *constitue*. C'est dire que l'image authentique est l'effet d'un montage d'intensités de sens adverses, ou l'effet d'un *collage intensif* – à condition d'ôter au terme de « collage » le caractère statique qu'on lui associe spontanément. On peut se souvenir à ce propos des œuvres dadaïstes,

⁹ W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. fr. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44 (ou en coll. « Champs essais », p. 56).

du sens éminemment dynamique de leurs collages et photomontages, et de *l'effet de choc* intense que ces techniques de photomontage et de collage produisent (voir par exemple, ci-dessous, les collages politiques de John Heartfield (ou les collages de Kurt Schwitters, Braque, Picasso, etc.) :



On pourrait (on devrait) également penser à cette saisissante intervention politique, par collage subversif de deux images, sur les écrans officiels de la télévision russe :



Marina Ovsianikova, 14 mars 2022 : « *No War. Ne croyez pas ce qu'on vous dit. Ici, on vous ment* »

Une telle esthétique du choc est tout à fait familière à Benjamin – qui a pu écrire, à propos du roman de Goethe *Les Affinités électives*, que l'œuvre d'art n'en est une que si elle va jusqu'à se briser elle-même comme belle apparence et comme une belle totalité de sens : « N'achève l'œuvre que ce qui la brise, pour faire d'elle une œuvre morcelée, un fragment du vrai monde, le débris d'un symbole »¹⁰.

Or cela, certains artistes et théoriciens des arts plastiques l'ont dit ou pratiqué depuis longtemps déjà et sans doute depuis toujours, bien avant, en tout cas, que le dispositif technique du cinématographe fasse du montage intensif son principe de création. Certains artistes l'ont pratiqué et répété à l'envi, comme Rodin par exemple qui effectuait systématiquement en sculpture un *montage* complexe des facettes du corps du modèle pour en rendre la dynamique vitale au moyen du choc des surfaces et des lumières :

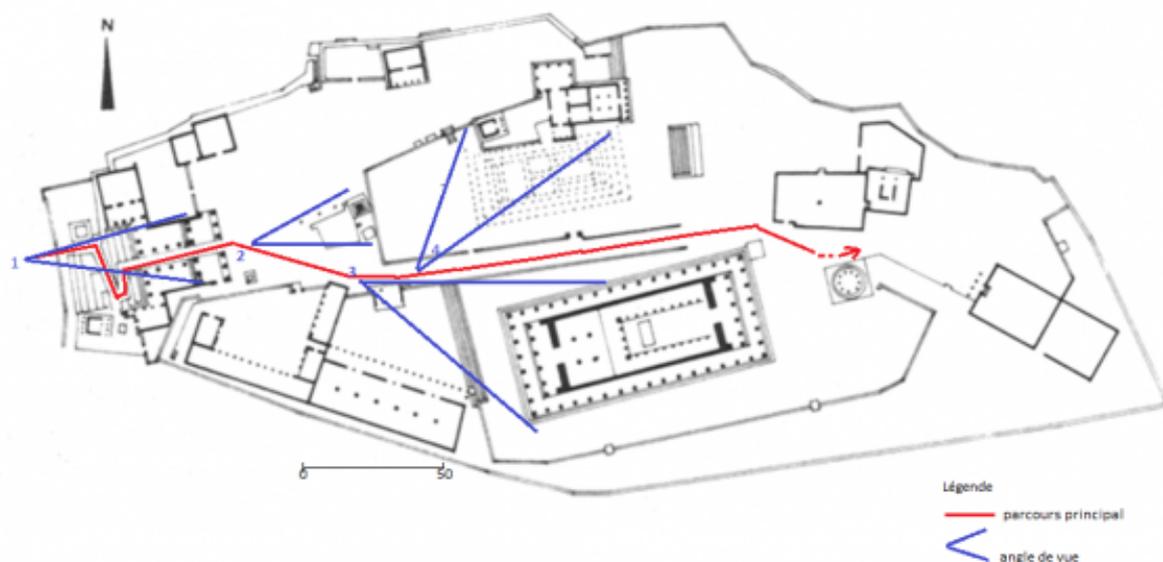
¹⁰ Cf. W. Benjamin, *Œuvres I*, trad. fr. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 363.



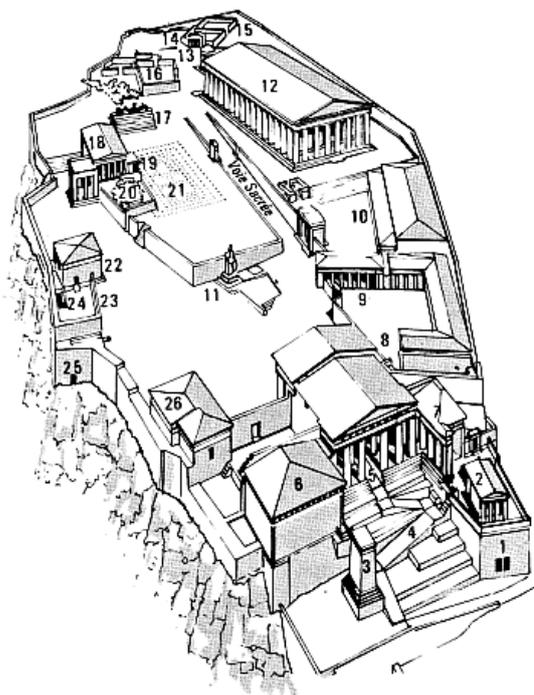
Il résulte d'une telle conception et d'une telle pratique de l'image dans les arts plastiques en général, en tant qu'image produite par un montage dynamique, qu'une analyse de ces images doit prendre en compte ce qu'on peut nommer *l'opacité* du médium technique utilisé. En effet, un montage, et *a fortiori* un collage sont bien plus opaques que transparents, et il est évident qu'ils sont d'autant plus opaques qu'en eux *l'effet de choc*, l'effet de conflit dialectique et de tension entre les éléments formels est ostensible.

Le cinéaste et théoricien russe Serguei Eisenstein, maître incontesté du montage cinématographique intensif, de ce montage qu'il a nommé « montage extatique », a su reconnaître dans les arts plastiques antérieurs au cinéma, depuis l'architecture grecque jusqu'à la peinture du Gréco, la puissance des effets de montage qui jouent dans *toute* image un rôle constitutif. Il a même forgé un concept spécifique pour dire les effets de montage inhérents aux arts plastiques avant le cinéma. Eisenstein parle du « *cinématisme* » de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture, comme si le cinéma s'était anticipé dans les arts plastiques plus anciens. Selon lui, ce « cinématisme » paradoxal, puisqu'antérieur au cinéma, atteste que chacun des arts plastiques pratique à sa manière, depuis toujours, une mise en tension dialectique de ses éléments formels. On lit par exemple, dans l'un des recueils de textes d'Eisenstein précisément intitulé « *Cinématisme* », cette formule très étonnante : « L'Acropole

d'Athènes représente le modèle le plus parfait d'un des films les plus anciens »¹¹... C'est évidemment un paradoxe, mais, si l'on suit Eisenstein dans son analyse de la répartition des bâtiments sur l'Acropole, on en vient à reconnaître qu'ils ont effectivement été savamment *montés*, orientés et pensés en volume les uns par rapport aux autres pour dessiner intentionnellement un *cheminement* de la perception – un cheminement induit par une série *d'effets de cadrage* qui dévoilent peu à peu les formes et les volumes des édifices dans leurs tensions réciproques. Sur l'Acropole d'Athènes, le regard panoptique est rendu impossible, voilà ce qui frappe Eisenstein ; et c'est pourquoi il évoque, en citant les travaux d'Auguste Choisy dans son *Histoire de l'Architecture* parue en 1899, l'obligation que l'Acropole impose au visiteur d'un *parcours de la perception*, d'un cheminement de l'œil et du pied pour saisir peu à peu le sens des cadrages, des montages et des tensions qui les habitent. Le Corbusier le redira lui aussi avec force : L'Acropole « s'apprécie à la marche » (voir ci-dessous le tracé en rouge et, en bleu, les angles de vue) :



¹¹ S. M. Eisenstein, *Cinématisme*, trad. fr. Fr. Albera *et alii*, Dijon, Les presses du réel, 2009, chap. 2 : « Montage et architecture », p. 45.



Plans d'Auguste Choisy, reproduits dans l'ouvrage d'Eisenstein intitulé *Cinématisme*.

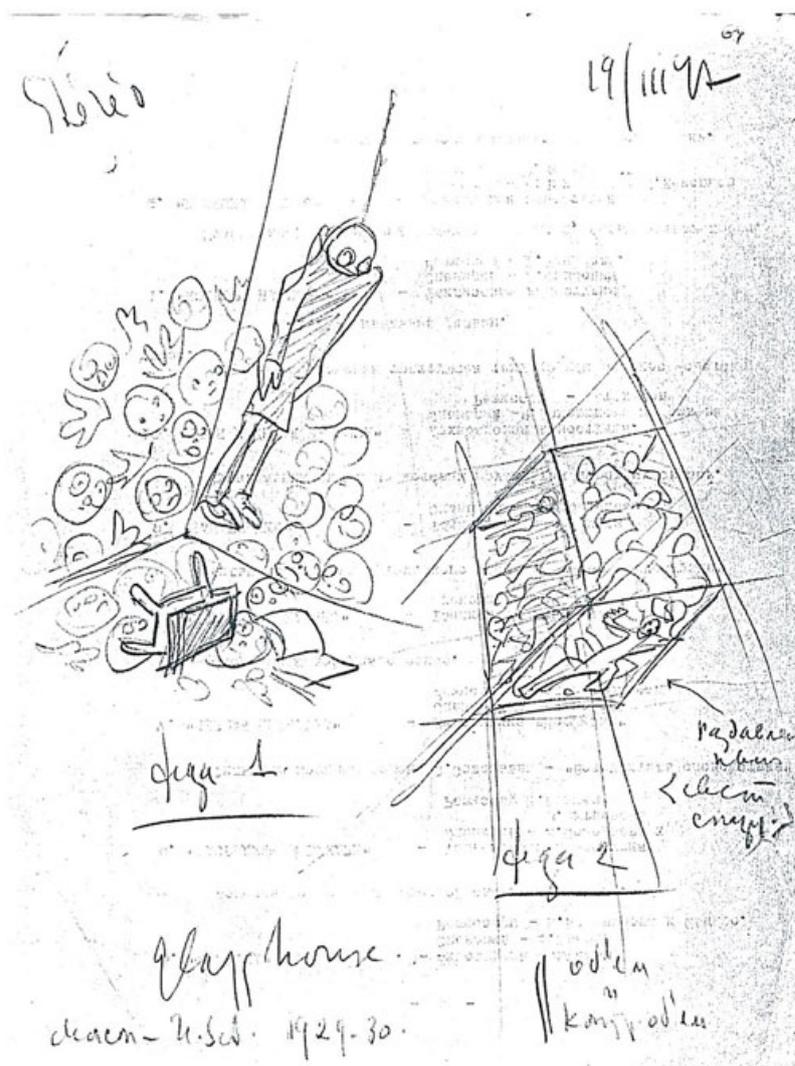
* * *

Une dernière question pour conclure : après ces analyses, que reste-t-il de l'interprétation courante de l'écran cinématographique comme fenêtre ouverte sur le monde ; autrement dit, que reste-t-il de l'illusion de transparence du médium et du sens au cinéma ? Il en reste tellement peu de choses que, pendant son séjour aux États-Unis, Eisenstein est allé jusqu'à imaginer, sur le mode de la parodie ironique, le scénario et le découpage d'un film, qu'il avait intitulé *Glass House*, dont tous les éléments de décors auraient été construits *en verre* et dont l'intrigue aurait montré les méfaits d'une vie quotidienne livrée à la transparence : transparence de l'immeuble, un gratte-ciel de verre, et donc des comportements des habitants ; transparence des rapports sociaux, etc. *Ce film impossible*, ce film tout entier livré au fantasme esthétique et politique du montage interdit, aurait conduit, notait Eisenstein dans son *Journal*, à une

« Vue de l'Amérique à travers [les] murs. [Vue] Ironique. Mise en forme parodique du matériau de la vraie Amérique – l'Amérique des clichés hollywoodiens. La réalité présentée comme si les clichés hollywoodiens étaient l'élément factuel. »¹²

¹² S. M. Eisenstein, *Glass House. Du projet de film au film comme projet*, trad. fr. Fr. Albera, V. Pozner et M. Maiatsky, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 69.

Ce film se serait achevé sur la scène du suicide par pendaison de l'idéaliste chrétien qui voulait sauver cette civilisation du cube de verre de son autodestruction. Un suicide forcément contemplé par tous comme un *spectacle*, et forcément contemplé dans l'indifférence générale et dans l'absence de sens qui devaient nécessairement découler, selon Eisenstein, du désir de transparence du sens et du montage interdit.



S. M. Eisenstein, dessin préparatoire pour un plan de *Glass House* : « le suicidé ».