

Introduction

Modernité du montage

« Vive le courant d'air de l'illisible, de l'inintelligible, de l'ouvert ! »

Camille BRYEN, tract-préface de *Hépérile éclaté*¹.

Comment envisager un film dont je ne comprends pas d'emblée la structure? Qu'en penser et qu'en dire? Comment le regarder? Que faire d'images qui passent et s'enchaînent à d'autres, sans qu'aucun lien logique ne s'affirme ni ne s'impose, laissant supposer un pur arbitraire – irrecevable? De telles questions se sont posées, et se posent encore, à tout spectateur de films dont le montage et la structure ne sont guidés ni par le sens d'une narration, ni même par celui d'une signification manifeste ou d'un lien de causalité. *Le Retour à la raison* (1923) de Man Ray ou *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger constituent le paradigme de ce type de films, dont les plans se succèdent sans nécessairement laisser deviner ou percer le lien qui les unit, annulant même à mesure la possibilité des liens usuels entre les images. Les films de Peter Tscherkassky en Autriche, de Ken Jacobs aux États-Unis ou d'Ange Leccia en France, parmi beaucoup d'autres appartenant au cinéma expérimental ou d'avant-garde, prolongent ces formes d'un montage libre, « ouvert », c'est-à-dire qui ouvre le sens à l'équivoque et l'œuvre à la possibilité de l'insensé. Qu'est-ce que ces montages signifiaient en 1920? Que nous disent-ils aujourd'hui, et quels cheminements ont-ils suivi entre-temps? À quelles nécessités esthétiques et personnelles répondent-ils?

• 1 – « Titre de l'ouvrage de Raymond Hains et Jacques de la Villeglé, dans lequel ils éclatent en ultra-lettres le poème de Camille Bryen au moyen de l'hypnagogoscope, et font du poème incompréhensif un texte illisible, du sonore un visuel », Raymond HAINS et Jacques VILLEGÉ, *Hépérile éclaté*, Paris, Librairie Lutécia, 1953.

Cette résistance au sens et au langage, le cinéaste américain Paul Sharits l'a très largement expérimentée, qui voyait ses films avant tout comme « des expériences non verbales² ». Dans *Word Movie* (1966), des syllabes et des mots apparaissent le temps d'un seul photogramme, avec pour résultat à la projection un entremêlement illisible et la création de signes inconnus par fusion optique. Dans *T, O, U, C, H, I, N, G* (1968), il surenchérit sur l'œil tranché d'*Un chien andalou* (1928) de Buñuel et Dalí et s'attaque à la langue (l'organe), menacée d'être coupée par une paire de ciseaux, tandis que le clignotement du film agit sur l'œil comme la lame d'un rasoir. Par extension, c'est le langage au sens large qui est éradiqué, alors que sur la bande-son le mot « *destroy* » est ressassé jusqu'à devenir inaudible et incompréhensible, à force de se retrouver pris dans un flux continu, sans fin ni début (« *destroydestroydestroydes...* »).

C'est en fait tout le cinéma underground américain qui a cherché à prendre ses distances d'avec le langage, et qui constituera, principalement pour cette raison, un point de départ essentiel pour notre étude. On retrouve ainsi ce questionnement chez le cinéaste américain Stan Brakhage : « Imaginons le monde d'avant "Au commencement était le verbe." [...] Je suggère qu'il faut rechercher une connaissance autre, étrangère au langage, fondée sur la communication visuelle, qui fasse appel à la conscience optique, qui s'appuie sur la "perception" si l'on rend à ce terme son sens premier³. »

Le désir de suspension de la logique et du langage est bien sûr antérieur au cinéma. Comme le fait remarquer Peter Pütz, Nietzsche déjà l'évoque dans son étude sur la tragédie grecque : « Le mythe ne trouve pas son objectivation adéquate dans les mots du langage. » Aussi désire-t-il accéder à d'autres formes d'expression : la musique, la danse et les symboles, qui suscitent en l'homme une excitation physiologique et des associations apparentées à celles du rêve, au lieu d'opérations logiques⁴, soit le passage de la logique et du langage courant à leur dépassement et débordement dionysiaque par le biais des associations libres. Enfin, c'est aussi l'interrogation que porte l'historien de l'art Jean-Marie Pontévia : « Et si toute l'entreprise de l'art était de désarmer le discours ? Au profit, non d'un autre mode de discours, mais d'un non-discours, qu'on n'a jamais qualifié que négativement (rire, non-savoir, figure⁵) ? » Voici donc désignée l'une de nos

• 2 – Paul SHARITS, « Notes on Films », in *Film Culture*, n° 47, New York, été 1969, p. 13, notre traduction.

• 3 – Stan BRAKHAGE, *Métaphores et Vision* (1963), traduction de Pierre Camus, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998, p. 19.

• 4 – Peter PÜTZ, « Introduction à *La Naissance de la tragédie* », in Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme* (1872), traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, révisée par Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 10-11.

• 5 – Jean-Marie PONTÉVIA, *Tout a peut-être commencé par la beauté, Écrits sur l'art et pensées détachées II*, Bordeaux, William Blake & Co., 1995, p. 159.

tâches : retrouver dans les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde une évolution qui s'établit en rupture avec le langage et la signification, et qui dessine la voie pour de nouvelles formes d'accès à la connaissance.

Sergueï Eisenstein, dans les années 1930, commentait ainsi son entrée dans le montage : « Nous sommes arrivés tels des bédouins ou des chercheurs d'or. Sur un terrain vierge. Sur un terrain offrant des possibilités inimaginables dont jusqu'à présent encore une portion ridiculement infime a été défrichée et cultivée⁶ », laissant entendre que les recherches avaient encore de beaux jours devant elles. Nous nous apprêtons en effet à en étudier les résurgences après-guerre jusqu'aux répercussions contemporaines, pensant qu'il est impossible de comprendre correctement certaines démarches contemporaines sans en repasser par leurs sources situées après 1945, elles-mêmes originées dans les années 1920. Outre cette périodisation large, nous avons fait le choix de ne pas restreindre géographiquement notre étude, afin de mieux appréhender les circulations et les débats théoriques à l'œuvre entre les États-Unis, la Grande-Bretagne, l'Allemagne, l'Autriche ou la France, qui constitueront les principaux pays considérés. Le n° 22-23 (été 1961) de la revue américaine *Film Culture* est tout à fait symptomatique de telles circulations. La première partie réunit un ensemble de textes sur le montage, issus d'Europe et émanant plus particulièrement des protagonistes de la Nouvelle Vague française : « L'art du montage » par Henri Colpi ; « Montage interdit » et « Le sens du montage » par André Bazin ; « Montage mon beau souci » par Jean-Luc Godard ; « Montage 1960 » par Sergueï Yutkevitch. En proposant dans une seconde partie de ce même numéro, un nombre conséquent de déclarations et manifestes des protagonistes du *New American Cinema* (Stan Brakhage, Robert Breer, Maya Deren, Curtis Harrington, Len Lye, Gregory Markopoulos et Stan Vanderbeek), la revue, en la personne de son directeur Jonas Mekas, accomplit une jonction historique et esthétique extrêmement pertinente, en postulant la naissance simultanée d'un cinéma moderne aux États-Unis et en Europe, que tout séparera par la suite, mais dont la question centrale et structurante ne fait aucun doute : c'est le montage. Il nous apparaît en effet, et au-delà même du cinéma, que le principe de la modernité, toutes périodes confondues, réside dans le montage comme axe de travail et manifestation privilégiés : le montage comme cheval de bataille des avant-gardes. C'est dans le même esprit que nous ferons « dialoguer » des cinéastes qui semblent parfois éloignés dans leurs pratiques cinématographiques et dans la forme de leurs films, mais dont les démarches se rejoignent : Jean-Daniel Pollet et Peter Kubelka, Paul Sharits et Artavazd Pelechian, Santiago

• 6 – Sergueï M. EISENSTEIN, « Du théâtre au cinéma », in *Le Film : sa forme, son sens*, traduction d'Armand Panigel, Paris, Bourgois, 1976, p. 111.

Álvarez et Peter Tscherkassky, Gustav Deutsch et Hollis Frampton, Bruce Baillie et Rose Lowder, Ken Jacobs et Jean-Luc Godard...

D'avant-garde, expérimental, contemporain, moderne? Ces termes lourds de sens, polysémiques et complexes en histoire de l'art reviendront régulièrement tout au long de ces pages. Il nous faut préciser dès lors que la modernité et les avant-gardes, telles que nous les entendrons, ne seront pas circonscrites au début du xx^e siècle. Nous traiterons ici modernité et avant-garde sur un pied d'égalité, comme pointes avancées de recherches et d'expérimentations sur le montage. Nous envisagerons, avec Theodor Adorno, une modernité anhistorique, quand elle désigne « une catégorie qualitative et non une catégorie chronologique⁷ », c'est-à-dire avant tout une exigence de nouveauté et d'alternative en regard de la production dominante. Une modernité à la fois variée et cependant unitaire, comprise selon une ligne ininterrompue, entendue comme impératif critique à chacune des époques traversées, et dont la raison d'être est sans cesse renouvelée. Nous considérerons ici la modernité comme attestation et effectuation d'une position d'avant-garde caractérisée par la radicalité de recherches et d'expérimentations sur le montage, et nous nous interrogerons sur ses prolongements, permanences et évolutions à l'époque contemporaine. C'est tout le paradoxe d'une avant-garde fondée sur une idée de tradition, qui reprend et développe des techniques antérieures, ancre ses recherches dans un passé précis et méticuleusement choisi, travaille une mémoire jamais figée, partagée et en mouvement – car c'est *a contrario* le rôle de l'oppression de supprimer les racines, l'histoire d'un art, d'un peuple, de les priver de leurs origines, de les désorienter. D'où l'importance du travail de l'historien – et l'artiste se fait historien quand il manie des techniques et des concepts antérieurs à lui, quand il trace sa propre généalogie, découvre les fondements de son art, pas toujours là où les livres et histoires officiels l'auraient conduit. Nous le verrons, ces prolongements sont souvent du côté d'une extension ou d'une radicalisation, le parfait exemple étant le *flicker* ou film à clignotement qui pousse à ses limites l'intermittence cinématographique.

Selon quelles méthodes aborder un corpus aussi vaste et profus? Comme nous le donne à entendre la cinéaste Rose Lowder, « une étude du montage plan par plan s'avère désormais inapte à rendre compte de l'aspect visuel de nombreux films dont l'organisation se fonde sur des procédures établies sur d'autres principes que ceux du montage traditionnel⁸ ». Et comment qualifier ces procédures nouvelles

• 7 – Theodor W. ADORNO, *Minima moralia, réflexions sur la vie mutilée* (1951), traduction d'Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiraal, Paris, Payot, 1980, p. 203.

• 8 – Rose LOWDER, *Le Film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*, thèse sous la direction de Jean Rouch, Paris X Nanterre, 1987, p. 283-284.

ou tout au moins inhabituelles? À sa mère qui ne comprenait pas *Une saison en enfer*, Rimbaud aurait rétorqué : « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens⁹. » Il en va sans doute de même des formes du montage que nous allons étudier ici : en même temps qu'elles échappent au sens traditionnel, elles ne disent rien d'autre que ce qu'elles disent, ne montrent rien d'autre que ce qu'elles montrent, et ouvrent finalement le sens à la multiplicité, à partir de leur facture même. C'est pourquoi, en nous appuyant sur la pensée du philosophe allemand Theodor W. Adorno, nous accorderons une grande importance aux conditions matérielles de leur élaboration, à travers une *étude matérielle des formes*, qui se déploiera dans notre étude selon deux axes majeurs : le *démontage* et le *remontage*.

Pour aborder la notion de démontage, nous proposons de sérier les tentatives de dislocation des unités préexistantes, qui cherchent à démonter les « fausses » unités pour en révéler la construction fragmentée et discontinue, et réalisent donc un travail critique contre les puissances de l'illusion. Il y a un démontage propre à l'analyse, que l'on retrouve au principe même du cinéma, qui dès le moment de l'enregistrement met le réel en pièces et le décompose structurellement : c'est sur cette discontinuité ontologique au cinéma que se fonde notre étude ainsi qu'une grande part des recherches cinématographiques de notre corpus. Nous verrons dans les œuvres choisies que la dislocation porte principalement sur quatre entités : le récit, la figuration, le cadre et le dispositif. Comment démanteler une fiction pour en créer de nouvelles? Comment renouveler les motifs, créer des figures palimpsestes, attaquer la matière même des figures ou encore s'abîmer en elles? Comment s'affranchir du photogramme en tant que plus petite unité de la discontinuité cinématographique, étoiler le film et travailler la pellicule telle un vitrail? Comment encore dérégler totalement le dispositif de la projection, depuis le défilement du film dans la caméra ou le projecteur jusqu'à la disparition du film ou de l'écran? À toutes ces étapes de la dislocation, l'enjeu semble de briser les règles en vigueur dans le cinéma classique ou dominant, pour proposer des contre-formes aux formes admises : la discontinuité contre la continuité, l'illisible ou l'absence de sens contre le lisible et le sens immédiat. Nous ferons l'hypothèse que toute forme est affirmative, que le choix d'une forme équivaut au refus de toutes les autres, et cela d'autant plus qu'elle se positionne à l'encontre des formes courantes. C'est donc dans le même mouvement la négation d'un existant et l'affirmation d'une nouveauté, d'un mode de communication à un autre, comme a pu l'exprimer Guy Debord : « Le fait que le langage de la communication s'est perdu, voilà ce qu'exprime *positivement* le mouvement de décomposition moderne de tout art, son

• 9 – Cité in Roland BARTHES, *Critique et vérité* (1966), *Œuvres complètes*, tome II (1966-1973), Paris, Le Seuil, 1994, p. 32.

anéantissement formel¹⁰. » Démonteur, disloquer, déconstruire brise l'œuvre, ouvre le sens, ouvre à la sensation, ouvre sur des conceptions de l'illimité et de l'infini.

Sous le terme de remontage, nous envisagerons la construction de formes nouvelles fondées sur les ruines qui succèdent à l'étape de la dislocation, lorsque le recours au discontinu et à l'hétérogène devient le principe d'élaboration de totalités qui se manifesteront désormais comme incomplètes voire impossibles, sources d'une dissonance. Contre les fausses totalités s'affirme une séparation formelle et idéologique. À partir de là, nous étudierons non plus comment les œuvres se désagrègent, mais comment elles se structurent, quels principes formels sont à l'œuvre dans leur construction, comme par exemple le modèle organique qui les rapproche de la nature. Pour tenter de comprendre un peu mieux ces structures, le dialogue interdisciplinaire (cinéma, musique, peinture, littérature, philosophie, sciences...) est indispensable, comme le cinéaste Hollis Frampton a pu le préconiser : « Sans une compréhension similaire à l'égard de la musique, de la peinture ou du cinéma, l'œuvre d'un Varèse ou d'un Berg, d'un Mondrian ou d'un Pollock, d'un Eisenstein ou d'un Brakhage, est non seulement impénétrable, elle est totalement inabordable¹¹. » Selon ce même principe interdisciplinaire, l'écrivain William S. Burroughs, à travers sa technique du *cut-up*, se révélera un guide particulièrement indiqué pour envisager la question de l'intervalle, de l'intermittence et de la discontinuité exacerbée du *flicker*. Nous développerons longuement la question du fragment et de l'hétérogène à travers notamment l'utilisation de chutes et rebuts, avant de terminer par une étude comparative entre des méthodes de montage extrêmement structurées, lorsque les cinéastes gardent l'entière maîtrise de leurs procédés (organicité, collections, catalogues) et des méthodes de montage qui provoquent l'explosion des cadres (phénomènes naturels, expérience ouverte, subjectivités rebelles).

Si nous recourons souvent à la pensée d'Adorno, c'est qu'il est le philosophe qui a conceptualisé les liens entre le montage et les avant-gardes, un penseur du rapport entre forme, montage et modernité, dans le cadre d'une réflexion plus large sur la réification marchande de l'œuvre d'art à l'ère contemporaine. Alors que le montage s'est immédiatement converti en principe de construction des œuvres, Adorno voit dans la construction une manifestation rationnelle à remettre en cause (synonyme d'autoritarisme et de normalisation). Dès lors, le philosophe en prône et théorise une forme particulière qui s'apparente à un démontage : ouvrant sur d'autres approches, capable de renverser la généralisation de la rationalité,

• 10 – Guy DEBORD, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, coll. « folio », 1996, p. 181.

• 11 – Hollis FRAMPTON, « Incisions dans l'histoire/segments d'éternité », in Jean-Michel BOUHOURS et Annette MICHELSON (dir.), *Hollis Frampton. L'Écliptique du savoir*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1999, p. 78.

notamment en ayant recours au hasard, à la contingence, au fragment, à l'inachevé ou à l'hétérogène. La *Théorie esthétique*¹², somme de sa pensée, ouvrage inachevé et publié l'année qui suit sa mort, nous servira de guide tout au long de ces pages. Adorno ne s'en tient pas aux préconisations, il applique ses conceptions de l'œuvre d'art à son écriture et à sa pensée mêmes – ce qui en rend la lecture ardue mais d'autant plus passionnante. Sur le style d'Adorno, son rapport au langage et à la communication, Marc Jimenez, traducteur et exégète du philosophe, établit quatre remarques principales qui rencontrent nos préoccupations et celles des films de notre corpus :

– Jimenez justifie d'emblée le style obscur d'Adorno : « Rompre avec certaines facilités du langage, avec la pseudo-immédiateté de la communication linguistique traditionnelle, c'est répondre à une exigence de la philosophie à une époque qui vise à sa liquidation » ;

– Adorno élabore pour cela une théorie esthétique qui tente de penser en dehors des structures discursives, conceptuelles et logiques ;

– il adopte en conséquence un dispositif linguistique « rebelle à la communication » ;

– et en effet, la *Théorie esthétique* « s'efforce d'échapper aux prétendues certitudes d'une structure syntagmatique de l'écriture au profit d'une *parataxis* rompant avec l'agencement logique et la rigueur hypothético-déductive de tout discours destiné à la communication¹³ ».

Les philosophes et poètes du premier romantisme allemand, Novalis en tête, nous seront également d'une grande aide pour notre étude¹⁴. En quoi le romantisme allemand peut-il venir éclairer une réflexion sur le montage dans le cinéma d'avant-garde contemporain ? Tout d'abord, parce que, comme le soulignent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, les premiers Romantiques constituent sans doute le premier groupe esthétique de l'histoire, qui se conçoit comme une avant-garde¹⁵ et qui agit en communauté de pensée, à coups de manifestes ou de revues théoriques, en parallèle aux conceptions classiques de l'art qu'il lui faut bouleverser. Si le romantisme nous intéresse tout particulièrement, c'est par la place centrale qu'occupe le fragment dans les travaux de ses auteurs : ou le

• 12 – Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique* (1970), traduction de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

• 13 – Marc JIMENEZ, *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, Paris, Le Sycomore, 1983, respectivement p. 32, 65, 73, 122.

• 14 – Un premier lien fort entre le mouvement romantique et l'école de Francfort est attesté par l'essai de Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1920), traduction de Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986.

• 15 – Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 17.

fragment comme « genre romantique par excellence », qui appelle l'inachèvement, l'absence de développement discursif, l'hétérogénéité des matériaux, et une unité qui se constitue désormais hors de l'œuvre¹⁶. Lorsque Friedrich Schlegel note que « tout fragment est critique¹⁷ », il nous mène à une notion fondamentale pour notre étude sur le montage. Nous retrouverons en effet dans les films étudiés la fonction critique et analytique du montage, dans la volonté d'ouvrir les objets qui se présentent comme achevés pour leur redonner une dynamique propre à l'inachevé, et transformer ainsi le produit fini en œuvre processuelle, toujours en cours, en formation, inchoative. Ce qui nous amène à une autre dimension passionnante et éminemment moderne du fragment, qui réside dans son rapport à l'individuation, soit un processus (en cours) opposé à un état (fixité¹⁸). Nous explorerons cet aspect à plusieurs reprises à travers la question de l'inchoativité des formes. Mais la critique s'adresse d'abord aux œuvres elles-mêmes, par les œuvres mêmes : c'est la forme réflexive, interprétée par Schlegel comme « la cellule originelle de l'Idée de l'art¹⁹ ». À partir de cette origine réflexive peut alors se déployer un montage visant une ouverture sur l'infini, comme Benjamin entrevoit « une infinité accomplie de la connexion²⁰ » dans les mouvements infinis de la pensée et de la réflexion chez Hölderlin, puis chez Novalis et Schlegel.

Alors que nous ferons le constat que de telles formes aboutissent *in fine* à de l'inachevé, à une ouverture sur l'infini et à la création de totalités impossibles, il conviendra de nous interroger sur l'origine profonde de cet inachèvement, de ce déchirement.

• 16 – *Ibid.*, p. 58.

• 17 – Friedrich SCHLEGEL, *Lettres*, cité in Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 87.

• 18 – Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-LUC NANCY, *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 63.

• 19 – Friedrich SCHLEGEL, *Lettres*, *op. cit.*, p. 74.

• 20 – Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 58.