HAL
open science

# LE MONTAGE D'EISENSTEIN ET SES APPROPRIATIONS LITTERAIRES

Marie Kondrat

**To cite this version:**

Marie Kondrat. LE MONTAGE D'EISENSTEIN ET SES APPROPRIATIONS LITTERAIRES. Walter Benjamin et les études littéraires : théorie et pratique du montage, May 2019, Berne, Suisse. hal-02156020

**HAL Id: hal-02156020**

**https://hal.science/hal-02156020v1**

Submitted on 18 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Communication présentée dans le cadre de la journée d'études CUSO
**« Walter Benjamin et les études littéraires : théorie et pratique du montage »**
Organisation : Muriel Pic (UNIBE), Vincent Debaene (UNIGE), Christophe Barnabé (UNIBE)
Université de Berne, 17 mai 2019

Programme : http://www.francais.unibe.ch/unibe/portal/fak_historisch/dsl/francais/content/e63033/e346499/e802541/files802542/FlyerCUSOBenjamin_fra.pdf

# LE MONTAGE D'EISENSTEIN ET SES APPROPRIATIONS LITTERAIRES (POÉTIQUE, CRITIQUE, THÉORIE)

Le développement des approches intermédiales ces dernières décennies a considérablement ouvert le champ littéraire aux appareils théoriques des autres média, notamment du cinéma. Je me suis demandée quel usage faire de ces nouveaux outils, qui sont déjà installés dans les disciplines littéraires, sans en faire une manipulation approximative qui donnerait des conclusions consensuelles sur la convergence des média, ni tomber dans une vision monolithique insistant sur leurs limites respectives. Pour avancer dans ce questionnement méthodologique, j'ai décidé d'examiner les usages existants des termes issus des études visuelles dans le domaine littéraire, pour comprendre les conditions qui rendent possible et même nécessaire le recours à ces *concepts intersémiotiques*.

C'est donc dans ce cadre-là que j'ai été amenée à m'intéresser au montage en ce qu'il constitue un cas emblématique de tels transferts. Dans cette intervention, je soutiendrai que le caractère transversal du montage n'est possible qu'avec une distinction nette des domaines concernés, littéraire et filmique. Autrement dit, il me semble que la question, posée par les organisateurs de cette Journée, de la « pertinence du montage[1] », se construit plus à partir d'une séparation préalable des média, qu'elle ne repose sur leurs supposées porosité on synthèse.

Pour discuter cette hypothèse, je partirai d'un exemple de concept intersémiotique, le montage, tel qu'il a été élaboré dans les films et dans les écrits théoriques par Sergueï Eisenstein. Alors que le potentiel général du montage pour la production, la réception et la théorie littéraires a déjà fait l'objet de nombreuses études, les mécanismes de l'appropriation de ce concept par les écrivain·e·s et le lectorat restent encore à interroger. Quels seraient donc les aspects du montage qui rendraient propice son importation dans le domaine littéraire ? J'examinerai cette question à travers trois cas de l'application du montage eisensteinien aux objets dits littéraires, dans trois perspectives distinctes.

[1] Voir l'appel : https://www.cuso.ch/activity/?p=3487&uid=4548

Le premier nous situe sur le plan de la création : il s'agit d'Antonio Tabucchi qui a emprunté la conception du montage d'Eisenstein pour écrire son premier roman, *Piazza d'Italia* (1975). Ensuite, je me tournerai vers la réception pour examiner l'utilisation du montage comme « opérateur de lecture » par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Enfin, ces deux cas nous amèneront à considérer l'apport des études cinématographiques pour la théorie des arts en général et de la littérature en particulier : c'est la définition du montage comme une « mesure du sans-mesure ou discipline du chaos[2] » entre la littérature et le cinéma par Jacques Rancière.

## Le montage eisensteinien, un concept intersémiotique

Par analogie avec la double disposition du cinéma – renouvellement des formes anciennes et matérialisation des tendances naissantes –, la genèse et l'extension du montage sont toutes deux issues de et orientées vers l'écriture. Lorsque Sergueï Eisenstein commence à publier, dans les années 1920, ses premiers textes sur le montage (aujourd'hui distinct en anglais du simple *editing*, terme plus générique), il s'intéresse à la fois à sa valeur structurante (syntaxique, comme technique d'assemblage des plans), à sa puissance rythmique (temporelle) et à sa fonction sémantique. Cette dernière, s'inscrivant dans la lignée des expériences de Lev Koulechov[3], naît de la juxtaposition des photogrammes qui produisent non pas une addition des sens mais leur multiplication. Le résultat de la juxtaposition se distingue donc qualitativement de chacun des deux plans pris séparément[4].

Cette conception eisenstenienne du montage, minutieusement élaborée et parfois hermétique du point de vue de sa réalisation filmique, peut paraître, au premier abord, réservée au seul cinéma. Toutefois, Eisenstein a mené en parallèle une réflexion sur le cinéma comme synthèse des arts, idée qui était au cœur de son hypothèse sur le « cinématisme » : « Il semble que tous les arts aient à travers les siècles tendu vers le cinéma. Inversement, le cinéma aide à comprendre leurs méthodes[5] ». Avant d'être un éventail de moyens expressifs, le cinéma symbolise pour Eisenstein un retour aux stades les plus archaïques de la pensée – tel un dénominateur commun qui nécessite un va et vient entre le cinéma et les autres arts, notamment la littérature –, et devient un principe méthodologique hybride. Eisenstein cherchait ainsi des ferments cinématographiques chez les écrivains des siècles précédents : Shakespeare, Dostoïevski, Balzac, Joyce. Quant au montage proprement dit, le cinéaste y recourt

---

[2] Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 58.

[3] On appelle « effet Koulechov » l'influence sémantique entre deux plans naissant de leur confrontation.

[4] Eisenstein en parle dans son article « Montage 1938 ». Сергей Эйзенштейн, *Избранные произведения в шести томах, Том 2*, éd. Сергей Юткевич, Москва, Искусство, 1964, p. 158. Ma trad.

[5] Cité par François Albera dans Sergueï Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, éd. François Albera, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 11.

pour analyser la poésie épique, par exemple. Dans son texte « Pouchkine-monteur », il démontre la proximité de sa propre technique du montage avec celle du poète qui juxtapose des « groupes de plans » pour dramatiser les scènes de combat[6]. Il n'est donc pas étonnant que la postérité littéraire se soit inspirée de cette conviction foncièrement intermédiale d'Eisenstein pour entretenir la circulation de son concept de montage en dehors du domaine cinématographique. Cette observation est valable pour la production comme pour la critique et la théorie littéraires.

## Le montage comme principe poétique : Antonio Tabucchi

La réédition de la traduction italienne des écrits d'Eisenstein a directement influencé l'écriture du premier roman d'Antonio Tabucchi, selon l'aveu de l'écrivain lui-même :

> Venait de sortir en italien, chez Einaudi, un livre intitulé *Leçons de montage*. Je l'ai lu tout de suite avec avidité, prêt à en tire tous les enseignements possibles […] je venais donc d'écrire, de façon tout à fait traditionnelle, le manuscrit de mon premier livre, *Piazza d'Italia*, puis j'ai utilisé les enseignements d'Eisenstein pour « monter » de manière cinématographique la construction de ce roman. C'était à la fois très expérimental et très pragmatique. J'ai découpé chaque « séquence », chaque « plan » écrits sur mes feuilles de papier, avec des ciseaux, et j'ai disposé tout cela sur le sol carrelé, en le montant par « dislocation temporelle », « succession visuelle, « correspondance sensorielle », autant de collages que j'avais découverts en lisant les leçons d'Eisenstein. C'était très amusant, et ressemblait vraiment à un montage, avec des bouts de papier à la place des morceaux de pellicule. Cela m'a pris tout un été, en 1975[7].

Tabucchi prend donc au pied de la lettre la théorie du montage d'Eisenstein pour l'entrelacer à sa propre écriture. À l'image du procédé cinématographique, le récit combine l'histoire des régions d'Italie à plusieurs échelles : histoire familiale, histoire générationnelle, histoire régionale, avant et après le *Risorgimento*.

Rappelons que Tabucchi faisait partie de cette génération d'écrivains cinéphiles, comme Italo Calvino, qui, adolescents, avaient découvert le cinéma bien avant la littérature, dans les salles italiennes d'après-guerre[8]. Le cinéma était associé pour Tabucchi à une « immense liberté », pour sa temporalité, son rythme et ses principes narratifs particuliers, mais aussi – et cela vient notamment du cinéma moderne – pour les situations ponctuelles, des visions isolées, qui laissent la narration

---

[6] Ce texte fait partie d'un recueil « Le Montage » datant de 1937. Сергей Эйзенштейн, *Избранные произведения в шести томах*, *éd. cit.*, p. 433-434. Ma trad.

[7] Antonio Tabucchi, « Écrire le cinéma », *Le Cinéma des écrivains*, éd. Antoine de Baecque, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 17-18.

[8] Tabucchi en parle dans son entretien. *Ibid.*, p. 11 *sq*. Lors de ses études à Paris, il découvre aussi le cinéma des années 1930 et la Nouvelle vague. Le récit *Rébus* et les nouvelles *Petits Malentendus sans importance*, dont « Cinéma », témoignent également de son attachement au septième art.

ouverte tout en préservant le principe du développement dans la durée. C'est donc en proposant une application méticuleuse d'une théorie de cinéaste que Tabucchi prône une conception extrêmement libre du récit, qui dépasse les limites conventionnelles du matériau, voire du médium.

Concrètement, le concept de montage représente pour Tabucchi un outil poétique : celui d'assemblage de portraits, de paysages, de lettres, d'enseignes et d'autres unités isolées tout au long de *Piazza d'Italia*, ne serait-ce que par leur disposition typographique espacée. Par exemple, le principe du montage se lit dans le découpage de trois moments de la vie du personnage Volturno – « 12. La peur d'autrui », « 13. Les beaux yeux de la faim » et « 14. Le Mal du Temps », tout en préservant leur cohérence dans l'ensemble du récit (p. 32-33). Dans deux autres sections, « 10. Du front au front » et « 11. Pas de chance avec les pieds » (p. 84-87), deux éléments disparates, une lettre et une pancarte, sont intégrés directement dans le texte. L'opération du montage fait restructurer le récit par la juxtaposition de ces unités plus ou moins brèves, dont la numérotation et les titres viennent interrompre la linéarité de la narration[9]. À travers l'agencement des unités narratives, *Piazza d'Italia* incorpore la conception filmique du montage dans une forme écrite identifiée par l'écrivain lui-même comme un « conte populaire en trois temps[10] ». Entre son modèle cinématographique du montage, son matériau verbal et son support livresque, ce texte aspire ainsi vers une indivisibilité formelle entre la littérature et le cinéma, actualisant le propos d'Eisenstein sur la synthèse des arts.

## Le montage comme « opérateur de lecture » : Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

Mis à part les déclarations de Tabucchi sur la genèse de *Piazza d'Italia*, les caractéristiques compositionnelles de cette œuvre – la structure d'ensemble divisée « en trois temps » ou les points de coupure et de collure entre les sections – incitent à envisager le montage également comme un outil analytique du côté du lectorat. C'est Marie-Claire Ropars-Wuilleumier qui a développé un mode d'emploi approfondi du montage comme un « opérateur de lecture[11] », en croisant des références littéraires et cinématographiques de ses contemporains. Il faut dire que Ropars-Wuilleumier a été l'une des premières critiques littéraires à faire un recours systématique aux notions issues des arts

[9] Le principe d'interruption propre au montage (plus que l'hétérogénéité des composantes) a été mis en avant par Walter Benjamin à propos du théâtre brechtien. Walter Benjamin, « Auteur comme producteur », dans *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 140.

[10] Antonio Tabucchi, *Piazza d'Italia. Conte populaire en trois temps, un épilogue et un appendice*, trad. Lise Chapuis, Paris, Christian Bourgois, 1994.

[11] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 54. Lectrice d'Eisenstein, elle s'est intéressée auparavant au montage comme instrument essentiel de la création cinématographique par choc, opposition et contrepoint : Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'Écran de la mémoire. Essai de lecture cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

visuels pour interpréter des textes. Animée par une quête d'une nouvelle approche des rapports entre littérature et cinéma, d'une méthode qui permettrait de dépasser les exercices habituels pour sa génération d'analyse filmique ou d'explication du texte, Ropars-Wuilleumier a proposé d'utiliser un médium pour en analyser un autre[12]. Les enjeux de ces propositions sont à la fois méthodologiques et institutionnels, dans la mesure où Ropars-Wuilleumier avait conjugué sa carrière en lettres avec la création du département de cinéma à l'Université de Vincennes en 1968. Elle a ainsi cherché, d'une part, à réorienter le modèle textualiste de l'analyse filmique pour intégrer, inversement, les outils cinématographiques dans l'étude des textes et, d'autre part, à consolider la transversalité des termes tels que texte, lecture, écriture (en dialogue avec Jacques Derrida).

Néanmoins, les propositions de « filmo-lecture » de Ropars-Wuillemieur reposent sur une distinction permanente des cadres théoriques et disciplinaires de la littérature et du cinéma, et non sur leur fusion. Puisqu'elle partait d'un présupposé important sur la fonction révélatrice des outils filmiques dans l'étude des textes, il était en effet crucial d'insister sur le caractère étranger de ces outils. Dans le chapitre « Le film lecteur du texte » d'*Écraniques*, la médiation filmique de la lecture est bien désignée comme un « détour critique[13] », mais un détour justifié et aux contours déterminés. Par exemple, son analyse d'un récit de Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort* (1948) convoque, comme grille de lecture, le procédé de montage d'un film particulier, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959). Mieux encore, il s'agit de *certains montages* repérés au sein de ce film : dé-montage d'un mot (décompositions de « Hiroshima » ou de « Nevers »), enchaînement des plans (montage horizontal) et, surtout, articulation de la bande image avec la musique et les dialogues durassiens (montage vertical). Le premier argument évoqué par Ropars-Wuilleumier en faveur de ce « détour » est proprement dû au texte analysé : l'appel d'un troisième élément, du film, aiderait à écarter le travail essayiste de Blanchot de son œuvre fictionnelle. Dans un deuxième temps, c'est un gain d'ordre méthodologique plus vaste qui est mis en avant : combiner une analyse narratologique avec une phénoménologie de la lecture. Le montage « favorise la multiplication des ellipses, des digressions inachevées, ou des suspens », écrit Ropars-Wuilleumier, en ajoutant « [l]ecteur du texte, le film en est aussi le vecteur[14] ».

Notons que du point de vue strictement sémiotique, de l'écriture, rien ne dicte une dimension intermédiale de *L'Arrêt de mort*, sauf peut-être sa syntaxe particulièrement abrupte qui pourrait suggérer des liens avec des formes visuelles statiques. Dans ces conditions, la finalité de la

---

[12] Pour une synthèse de ses travaux voir l'« Avant-propos » de Pierre Bayard et Christian Doumet (dir.), *Le Détour par les autres arts. Pour Marie-Claire Ropars*, Paris, L'Improviste, 2004, p. 7-11.

[13] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques*, *op. cit.*, p. 225.

[14] *Ibid.*, p. 36 et p. 39.

démonstration de Ropars-Wuilleumier ne peut être la proximité de ce texte avec les arts visuels. En revanche, lorsqu'elle fait intervenir le montage comme un outil de « démontage » du récit, c'est pour creuser son « hétérogénéité scripturale » au-dessus de son « homogénéité thématique[15] » et faire apparaître une seconde « bande » de l'écriture, par analogie aux bandes son et image du cinéma. La lecture se trouve transformée en une activité de réécriture.

L'horizon intermédial de la démarche composite de Ropars-Wuilleumier ne se situe donc pas au niveau de l'objet analysé, mais de l'approche qu'elle en fait. J'en formulerai deux conséquences principales. D'abord, l'application à la lecture d'un outil issu du cinéma semble résoudre l'une des impasses récurrentes des théories de la réception, à savoir les limites de l'ouverture de l'œuvre à l'interprétation. Le montage représente une grille de lecture à la fois restreinte, car limitée par le film auquel il est emprunté, et créative, par ce qu'elle fait émerger de la comparaison entre les structures narratives du texte et du film. Les remarques de Francesco Casetti à propos de la méthode de Ropars-Wuilleumier vont également dans ce sens de renouvellement herméneutique. Il voit dans sa conception de la lecture davantage une rencontre entre les deux média, qu'une simple restitution du sens du texte[16]. D'où le second point : en esquissant une parallèle entre le récit écrit et le récit filmique, Ropars-Wuilleumier tient finalement très peu à la dimension visuelle de ce dernier. C'est plutôt la logique représentative du cinéma qui est en jeu, c'est-à-dire un agencement particulier de ses composantes matérielles, agencement concrétisé ici avec le concept de montage. Celui-ci permet d'étudier les phénomènes littéraires sans les assimiler à la narration visuelle, ni renoncer à ce que le prisme cinématographique permet de découvrir dans le texte sous un angle différent. Ropars-Wuilleumier aurait contribué de la sorte à une tendance importante des études intermédiales d'aujourd'hui : une volonté de prendre en charge l'impact des formes narratives visuelles sur l'écriture, bien au-delà de l'interaction effective (illustration ou adaptation, par exemple) du texte et de l'image.

## Le montage comme mesure des relations entre littérature et cinéma : Jacques Rancière

Les emprunts cinématographiques de Ropars-Wuilleumier et de Tabucchi sont donc symptomatiques de cette prise de conscience plus générale des effets des dispositifs visuels sur les expériences esthétiques comme sur la perception ordinaire. Car l'intérêt de tels transferts

---

[15] *Ibid*., p. 47-48.

[16] Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, trad. Sophie Saffi, Paris, Armand Colin, 2015, p. 238.

terminologiques ne réside pas seulement dans leur potentiel inventif ou critique, mais aussi dans leur disposition à condenser des nouvelles formes de sensibilité avec le contexte historico-culturel.

On ne peut donc embrasser le ressort conceptuel du montage sans tenir compte de son historicité. Ainsi Jacques Rancière s'intéresse au montage moins dans sa dimension proprement structurelle (poétique ou analytique), que dans sa dimension paradigmatique, caractéristique de la modernité artistique par sa manière d'associer les incompatibles et de rapprocher les hétérogènes. Dans son texte « La phrase, l'image, l'histoire », Rancière définit le montage comme un mode représentatif issu de la « loi de la grande parataxe », comme une « puissance liante du délié[17] ». Lecteur d'Eisenstein, qui avait déjà « fait des vingt tomes des *Rougon-Macquart* les "vingt piliers de soutènement" du montage[18] », Rancière a réattribué à son tour l'invention de cette notion à la littérature dite démocratique. Il rappelle comment les romans d'Émile Zola ou de Gustave Flaubert mettent en œuvre des représentations non hiérarchisées, égalitaires, des personnages, par une juxtaposition indifférenciée des discours et des bruits :

> Les écrivains du XIX^e^ siècle qui ont découvert, derrière les histoires, la force nue des tournoiements de poussière, des moiteurs oppressives, des cascades de marchandises ou des intensités en folie ont aussi inventé le montage comme mesure du sans-mesure ou discipline du chaos. L'exemple canonique en est la scène des Comices de *Madame Bovary* […] Mais je crois plus significatif encore […] le montage que présente dans *Le Ventre de Paris* l'épisode de la préparation du boudin […] construite par Zola en montage alterné. Au récit lyrique de la cuisson du sang […] se mêle en effet le récit de « l'homme mangé par les bêtes » demandé par Pauline à son oncle[19].

L'idée d'indifférenciation, ou de fusion, – des sujets représentés, des matières utilisées, des règles formelles –, marque un passage du régime représentatif au régime esthétique dans la théorie de Rancière, et, plus près de notre sujet, confirme la fin de la subordination des arts visuels au langage, autrefois inscrite dans la formule d'*ut pictura poesis.* Pour saisir de nouvelles configurations entre le texte et l'image, Rancière introduit son concept de phrase-image. Fondée sur le même principe de parataxe que le montage, la phrase-image n'est pas une union des composantes verbale et visuelle. Elle désigne plutôt un rapport entre le texte, défini comme agencement discursif, et l'image, pensée comme fragment visuel : un rapport où leurs fonctions traditionnelles, d'« enchainement des actions »

---

[17] Jacques Rancière, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 54 et p. 69.

[18] *Ibid.*, p. 60 et p. 155. L'auteur fait ici référence à un texte d'Eisenstein intitulé « Les vingt piliers de soutènement », *La Non-indifférente nature*, Paris, 10/18, 1976, p. 141-213. Rancière dialogue également avec la théorie et la pratique du montage de Jean-Luc Godard, comme « proximité extrême des logiques opposées » ou « collage des hétérogènes ». *Ibid.*, p. 70.

[19] *Ibid.*, p. 58-59.

et de « supplément de présence », de « puissance imageante » et de « présence disruptive », se trouvent renversées[20].

La méthode de Rancière représente, par rapport à mon hypothèse de départ, ceci d'important que les concepts qu'il fait dériver à partir du montage, telle la phrase-image, relèvent non pas tant d'une fusion des média, et encore moins de la défense de leur autonomie, mais d'une recomposition permanente de leurs caractéristiques propres et de leurs points d'interaction. Ainsi pour pouvoir parler du montage alterné dans un roman, Rancière met d'abord en avant la genèse littéraire de cette notion (qui précède sa réalisation matérielle au cinéma), puis il attribue à l'écriture des traits habituellement associés aux œuvres visuelles (par exemple, « le heurt pathétique de l'image », qui renvoie ici à un lieu commun sur le pouvoir de l'image visuelle de toucher immédiatement aux passions). Plus que du « brassage indifférent » ou du « chaos sans mesure », pour reprendre les termes de Rancière lui-même, c'est donc d'une démarche de recomposition (ou de remontage !) qu'il s'agit, qui assure une identification des points de passage entre les média sans minimiser la spécificité de chacun.

Le montage sert ainsi de catalyseur pour reconnaître les interférences latentes entre le régime politique et l'esthétique, entre les machines optiques et la lecture, entre les inventions techniques et l'écriture. Pris dans sa dynamique intersémiotique, ce concept permet de rendre compte de l'ancrage des formes narratives dans la culture visuelle, sans les assigner à un médium isolé, ni négliger la part des nouveaux dispositifs dans leur évolution, que ce soit du côté de leur production ou de leur réception. Si pour Antonio Tabucchi la matrice du montage a fait reconsidérer sa pratique d'écrivain à la lumière de son expérience cinéphile, pour Marie-Claire Ropars-Wuilleumier le recours au montage a permis de faire un lien entre sa méthode de lecture et les partages disciplinaires de son époque. Jacques Rancière quant à lui fait accompagner ses réflexions sur le montage d'une mise en abyme morphologique (phrase-*cut*-image) et méthodologique, pour attester de la valeur épistémique de cet outil. Avec ces trois gestes de manipulation du montage entre la littérature et le cinéma, l'hybridité de la démarche m'apparaît donc comme un passage obligé pour contourner des approches média-centrées et répondre à ce parti-pris intermédial des recherches littéraires et comparatistes récentes.

*Marie KONDRAT*

*Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle / Université de Genève*

[20] Pour une définition complète de la « phrase-image », voir *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 56-57.