

SOULÈVEMENTS

PISTES SCOLAIRES

ÉLÉMENTS (DÉCHÂINÉS) ET GESTES (INTENSES)

L'EXPOSITION COMME MONTAGE

DOC. # 1

« En relisant aujourd'hui mes propres commentaires [...] sur les relations mutuelles dans la composition des cadres au cours d'un fragment de montage, je me rappelle, malgré moi, un curieux exemple tiré de l'histoire de la peinture.

Je lis, dans l'analyse du plan VI :

... La division en trois selon l'axe vertical se maintient dans les deux cadres. L'élément central est de texture similaire (la chemise de la femme – la toile de la voile). Les éléments latéraux sont en opposition tranchée...

Pour se servir d'une image : "Le personnage de la femme du plan V est devenu la voile du plan VI".

Qu'il s'opère par une analogie de contour, de texture, de couleur ou de lumière (etc.), ce glissement de certaines représentations en d'autres conditionne la succession des impressions visuelles, créant de la sorte (là où il le faut) un passage organique de certains éléments figuratifs à d'autres, de contenu pourtant tout à fait différent. [...]

Il est intéressant qu'à grande échelle – à l'échelle d'œuvres entières – il se produit une succession due à des règles similaires.

On trouve là aussi des cas où une impression visuelle et dynamique impressionne à tel point le peintre qu'il peut la conserver, la porter et la reproduire plusieurs années plus tard dans l'une de ses œuvres, après en avoir totalement transformé l'objet ; celui-ci devient sujet en accord avec son thème, mais garde les traces de l'impression visuelle primitive qui l'avait un jour si fortement ébranlé.

Ce qui se produit entre deux cadres (entre deux fragments de montage) dans l'exemple analysé peut parfois se produire entre les œuvres de deux peintres à bien des égards également importants, pour ne pas dire grands.

La phrase à propos de la "femme transformée en voile" m'a contraint malgré moi à me souvenir d'un cas inverse : une "voile transformée en femme".

Dont j'ai appris l'existence de nombreuses années après avoir achevé mon travail sur le *Potemkine*, et intéressant en ce qu'il s'y produit, à l'échelle de deux œuvres picturales fort connues, ce qui se passe dans le lien de succession de deux petits cadres d'une scène même nullement centrale du film sur le cuirassé. Ces toiles sont *Le Radeau de la Méduse* (1819) et *La Liberté guidant le Peuple* (1831). [...]

Il est absolument évident qu'au fondement du tableau de Delacroix, il n'y a nulle réminiscence picturale, mais une émotion immédiate en rapport avec le soulèvement populaire de la révolution de Juillet (le tableau fut peint en 1831, un an après ces événements).

Par ailleurs, il apparaît évident qu'au moment où Delacroix tente de fixer son émotion pour ce thème en images concrètes sur la toile – c'est précisément le modèle du tableau de Géricault qui l'aide à trouver l'essentiel du plan de sa composition.

L'océan gronde, aussi terrible, dans le fond de la toile, l'océan de la fureur populaire cette fois.

Les mêmes victimes jonchent le premier plan, non plus celles de l'aveugle destin, mais les victimes du parcours menant à un exploit révolutionnaire conscient. Et c'est aussi tel une voile que se développe au-dessus d'eux le vêtement de la femme-liberté, ainsi que le drapeau tricolore dans sa main levée.

Il est curieux que la mutation de la voile en étendard de combat révolutionnaire brandi fasse, elle aussi, écho aux cadres analysés du *Cuirassé Potemkine*.»

Sergueï M. Eisenstein, « Quelques mots sur la composition plastique et audiovisuelle », in *Cinématisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 143-148.