



▼ LE MONTAGE

En théorie

■ A PROPOS DU MONTAGE

Auteur

Erika Haglund

Date

18 janvier 2010 au lycée Henri Martin, Saint-Quentin

Descriptif

Éléments de synthèse de la formation organisée dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma » consacrée au montage et proposant une réflexion sur l'histoire et l'avenir du montage, le découpage technique, l'effet Koulechov, le réel, la fiction et les films **L'Armée des ombres** et **Valse avec Bachir**.

I. Petit historique du montage... ou comment questionner le montage d'un film ?

1. La découverte du montage

Au départ, le cinéma s'invente en plan-séquence comme une expérimentation de prise de vue. La bande dessinée est encore balbutiante et le spectateur occidental n'est pas habitué à voir des suites d'images. Avec des films de théâtre filmé ou les premiers burlesques, on colle bout à bout des plans-séquences, mais ce qui prime est le jeu des corps dans un espace donné.

A partir des années 1910 et notamment avec Griffith, on commence à tourner en vue du montage, en changeant la caméra de place. C'est l'invention d'un langage propre au cinéma (les images n'ont de valeur que dans leur succession) et la découverte du découpage : on change la caméra de place et les valeurs de plans, on découpe le réel en fragments, en fonction de ce qu'on veut montrer. Naissent les procédés d'un montage narratif qui joue la continuité, la chronologie, selon des raccords d'action ou de regards (raccords dans l'axe ; raccords mouvement ; entrées/sorties de champ ; raccords regard ; champ/contre-champ ; montage alterné du « pendant ce temps »). Le montage est alors l'aboutissement du découpage. Le raccord est un point de couture, qui se veut invisible. Extrait du **Caméraman**, de Buster Keaton (1928). Ce cinéma narratif connaît son apothéose dans les années 40, âge d'or du cinéma classique américain et des Studios. On pousse très loin le travail de récit : ellipses, accélérations, suspension, flashes back. Orson Welles en (sur)joue dans **La Splendeur des Amberson**.

Koulechov, en 1920, découvre le découpage américain et théorise les effets du montage : on parle d'« effet Koulechov » (un plan se charge de sens en fonction du plan qui le précède). Les russes inventent un montage dialectique : le sens surgit du montage lui-même, les plans s'entrechoquent ; c'est un art du collage, l'affrontement des mouvements, par analogies, associations, répétitions : un plan répété, martelé (**L'Homme à la caméra**, D. Vertov, 1928). Godard rendra hommage aux cinéastes russes dans des films où le fragment est un principe (et la citation). Le montage construit un monde ou un discours sur le monde. (**Made in USA**, Jean-Luc Godard)

2. Le montage en question

Dans les années 20, R. Flaherty dans le documentaire **Nanouk** explore les possibilités du montage pour dramatiser le réel, tout en gardant l'idée que les trois protagonistes doivent être à un moment dans le même plan. Se pose la question du rapport entre montage et réalité, formulée par André Bazin dans **Qu'est-ce que le cinéma?** Montage interdit : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. » Voir **Le Cirque** de C. Chaplin : Charlot dans la cage du lion.



La troisième voie du montage, entre montage narratif et montage dialectique ne serait-elle pas celle d'un « montage de correspondances », ainsi nommé par Vincent Amiel dans **Esthétique du montage** (Armand Colin Cinéma, 2005) ? Soit un montage sensible, lié à la vision de l'artiste, jouant par intuition sur le rythme et les rimes. La liberté du montage devient totale, non asservie à une logique chronologique pure ni à un discours. Modernité du montage chez Bresson (**Pickpocket**), Resnais (**L'Amour à mort**) ou Pialat (**A nos amours**) ou d'un V. Bonello aujourd'hui (**Tiresia**). Les films se jouent de ces différents registres de montage (discursif à l'intérieur des séquences, narratif dans la globalité du film). Fin d'une grammaire du découpage trop rigide, le faux raccord est possible. Le montage permet alors de confronter des états, créer des failles dans le récit ou des chambres d'échos. On coupe des scènes en leur milieu, le tournage laisse la place à l'inattendu et le film se trouve dans cette écriture d'images et de sons.

3. Avenir du montage ?

Depuis les années 90 et le succès des séries, un nouveau langage venu de la télévision (anti-zapping) a imprégné le langage du cinéma : c'est une multiplicité de plans très courts, mouvants, montés arbitrairement et non selon une logique de nécessité créant le surdécoupage. La 3D peut être vue comme la fin de ce « surmontage » car l'œil ne peut y accepter des changements aussi rapides. Le montage se ferait alors dans la profondeur, selon les choix de mise au point. (dossier **Avatar** de J.Cameron, Studio, novembre 2009)

A l'opposé, laissant le regard libre, des cinéastes travaillent une mise en scène dans le plan, avec la volonté que les choses surgissent à l'intérieur du cadre et non par effet de montage (citons Kiarostami, Ceylan, Hou Shiao Shien...), **Ten** de A. Kiarostami

4. Analyser le montage d'un film

Que dire du montage d'un film en tant que spectateur critique ? Comment apprécier le travail de montage sans avoir connaissance des rushes ? Comment définir ce qui vient du montage ou de la réalisation ? Making of de **Into the wild** de Sean Penn : le monteur explique comment la structure en flash-back a été trouvée au montage.

On peut en tous cas analyser la construction dramatique, le travail du rythme (accélération, ralentissement du récit), le type de montage (« transparent », narratif, classique, allant dans le sens du découpage, d'une continuité, ou au contraire discursif, jouant le collage, les oppositions, les rapports de forme), ou encore le passage de l'un à l'autre. Comment le rapport des plans entre eux construit du sens ? Quel est le travail sur l'ellipse puisque le propre du montage est de construire du temps ?

II. Notes sur le travail de montage dans « L'Armée des ombres » de Jean-Pierre Melville et « Valse avec Bachir » d'Ari Folman

L'Armée des ombres de Melville (chap.3 du DVD : évasion de la gestapo et chap.5) : la question du temps

Chap.3 :La pendule apparaît deux fois, dès l'entrée de séquence puis après le fondu enchaîné qui, marquant une micro ellipse, structure la séquence en deux parties. Les « tic tac », parfois mêlés aux pas des officiers de la gestapo marquent également le temps, traités dans un rapport non réaliste à l'espace (tops forts, fluctuants) et en confrontation directe avec les pas de Gerbier qui court dans la rue (bruitage). Ici, un temps élastique, étiré : lents mouvements de travelling circulaires, qui ne s'appuient pas sur des actions (travelling d'accompagnement) ou des regards (travelling subjectif) mais qui tournent autour des personnages et font monter la tension : on attend le moment où Gerbier demandera la cigarette. Peu de plans alors qu'une accélération du montage a lieu dès que Gerbier se lève : plans plus courts, plus « secs ».

Cette dilatation du temps, cet étirement à l'extrême (dans le champ / contre-champ les deux hommes sont comme figés) on les retrouve à plusieurs moments à l'intérieur des séquences alors même que le récit est marqué de grandes ellipses dans le film : combien de temps s'écoule entre l'évasion de Gerbier et la liquidation du traître ? Combien de temps entre le rendez-vous de Félix et Jean-François et celui de Gerbier et Jean-François ? Dans quelles villes ? Lyon ? Paris ? Marseille ? Combien de temps entre la mort de Félix et la rafle dans le restaurant où déjeunent Mathilde et Gerbier ? Les trajets sont ellipsés, les liens logiques du récit (temps et espace) sont absents.



Chap.5 : Après la liquidation du traître, Gerbier et Félix se séparent dans la rue (Marseille) puis Félix dans le métro (continuité ? psychologique en tout cas) puis le bar et rencontre de Jean-François (continuité?) puis Lyon (plaque théâtre et cravate différente pour Félix) puis Jean-François dans le train débarque à Paris. Ellipses nombreuses, sèches (pas de cartons, de fondus enchaînés, de noir). Des coupes franches (cut) qui sèment le trouble certes mais maintiennent la tension. Pas d'espace de respiration, tout est important.

C'est ce va et vient entre le temps lent, suspendu, interne aux séquences et les failles du récit qui frappe dans le film de Melville. Déjà, le livre de Kessel était construit sous formes de fragments. Le film établit des connexions entre des individus, des lieux : c'est un film-réseau.

Aujourd'hui, on se charge de chapitres, de titres donnés aux parties du film (**Into the wild**) : le spectateur ne serait pas capable de combler les ellipses ?

Valse avec Bachir d'Ari Folman

Chap. 6 du DVD (témoignage de Ronny Dayag) : Le rapport image/son

Les tanks arrivent dans Beyrouth : analyser le rapport voix/image. Effet de contrepoint (la voix dit le sentiment de sécurité dans le char ; l'image montre les impacts de la manœuvre) ; points de synchronisme (l'image représente ce qui est dit) ou anticipation et retard (va-t-il se noyer ? L'image arrive avant le mot « noyade » ; l'hélico qu'on voit mais dont on ne parle pas ; les offices religieux à l'image avant qu'il n'en soit question à l'oral ; l'homme du présent représenté au même endroit que le soldat qu'il fut). Notons tout ce jeu de calage subtil, jamais systématique, entre l'image et la bande sonore qui permet de sortir d'une simple illustration et de questionner la mise en images de la parole et des souvenirs.

Nombreux statuts de l'image : entretiens re-dessinés, images du passé (archives ? souvenirs ?), images oniriques. Tout cela pose la question de la représentation, le dessin permet d'aller vers l'inconscient, de fabriquer des images de la mémoire. Le film parle de la guerre mais aussi des failles de la mémoire : ce qu'on occulte, les images qui restent et celles que l'esprit déforme, réinvente. Le film, grâce à l'animation, questionne la notion de représentation du passé. L'arrivée cut en fin de film de « vraies » images documentaires du massacre souligne cette question.

Le fil conducteur est la voix : les entretiens sont à l'origine du film (le film est dit « documentaire d'animation ») et le montage joue des différents registres d'images et de sons (bribes de souvenirs musicaux également), des associations de pensée, de rimes, rappels (présent / passé), d'images récurrentes (la matrice : les soldats qui sortent de la mer). Le montage, par tout ce travail d'associations, récurrences, réminiscences, emprunte le chemin de la mémoire.

