

# Le montage cinéma

Module licence Pro Cian

Jean-Pierre Berthomé / 2004

RENNES  
UNIVERSITE  
HAUTE BRETAGNE



CONVERGENCE **i**NTERNET **a**UDIOVISUEL **n**UMERIQUE

# **SOMMAIRE**

## **2.1 Introduction**

## **2.2 Un peu d'histoire**

## **2.3 Le plan et la séquence : définitions**

2.3.1 Le plan

2.3.2 La séquence

2.3.3 Le plan –séquence

2.3.4 L'illusion de continuité du plan

## **2.4 Le montage**

2.4.1 Définitions du montage

2.4.2 Opérations du montage

. la sélection

. l'assemblage.

. l'affinage

## **2.5 Les fonctions du montage**

2.5.1 Les fonctions syntaxiques

2.5.2 Les fonctions sémantiques

2.5.3 Les fonctions rythmiques et plastiques.

## **2.6 Conclusion : Montage transparent, montage interdit.**

**(à la suite : Glossaire)**

## 2.1 Introduction

La notion de **montage** est centrale à toute approche de l'œuvre filmique car le cinéma est par excellence art de la combinaison et de l'agencement d'éléments divers, visuels et sonores.

C'est le montage, surtout, qui organise le film dans sa continuité, dans son rythme et dans sa durée.

Cette inscription du film dans le temps et dans la durée existe dès qu'on enregistre ou qu'on projette à la suite une série d'images, dont le simple défilement dans l'appareil réclame cette durée.

On notera pourtant que, même avec le plus élémentaire des plans fixes, projeté sans aucune modification de la continuité des images, le rapport à la durée peut être varié en jouant sur la différence entre la vitesse de la prise de vues et celle de la projection.

Cette dernière étant généralement constante, c'est à la prise de vues qu'on accélère le défilement des images dans la caméra (pour obtenir leur ralentissement à la projection) ou qu'on le ralentit (pour accélérer l'action à la projection).

Il faut encore noter que ce cours sur le montage ne prendra véritablement en considération que le montage des images alors que celles-ci peuvent difficilement être dissociées des informations sonores (dialogues, bruits, musiques) qui les accompagnent. L'usage – et la qualification des métiers – amène en effet à distinguer montage (des images) et mixage (sonore) alors que ces opérations d'**assemblage** sont fondamentalement de même nature et qu'elles tendent à se rejoindre dans la pratique de l'audiovisuel courant.

+ En vidéo, les ralentis et les accélérés ne se font pas à *la prise de vue*, mais après tournage. C'est donc artificiellement que ces variations de cadence sont effectuées, en enlevant ou en copiant des images, et non en modifiant le nombre d'images enregistrées. En d'autres termes, dans le cas du ralenti par exemple, le nombre de phases différentes d'un même mouvement reste le même en vidéo, alors qu'on l'augmente lorsque l'on filme sur support pelliculaire.

## 2.2 Un peu d'histoire

Les principes du montage moderne ont été établis lorsque, dès les premières années du cinéma, des réalisateurs ont compris qu'ils pouvaient manipuler le temps non seulement à l'intérieur des plans, mais aussi par l'agencement de ceux-ci entre eux. Jusque-là, le montage n'avait été que collage en continuité raisonnée de fragments autonomes qui constituaient chacun une scène, souvent reliés les uns aux autres par des cartons permettant de situer l'action ou de figurer les dialogues. À compter de la première guerre mondiale, l'unité de base du monteur n'est plus la scène, héritée du théâtre, mais le plan, autrement dit un fragment destiné à être combiné avec d'autres pour construire l'unité narrative de la scène. Le montage qui associe ces plans déborde alors la simple nécessité technique d'assemblage bord à bord pour devenir un élément essentiel dans la production du sens. Cette capacité du montage à produire un sens qui n'existait qu'à l'état virtuel dans chacun des fragments assemblés est démontrée expérimentalement par le cinéaste russe Lev Koulechov aussitôt après la Première Guerre mondiale.

### + L' « effet Koulechov »

Au début des années 20, les cinéastes soviétiques cherchent à comprendre expérimentalement comment le cinéma produit du sens, particulièrement grâce

au montage. Créateur en 1920 d'un « laboratoire » de production au sein de l'Institut technique du cinéma, le jeune Lev Koulechov (1899-1970) y réalise en 1921 une expérience fameuse à laquelle il laissera son nom.

Les descriptions de cette expérience varient selon les témoignages, mais le principe en demeure toujours le même. Il s'agit d'associer le même gros plan d'un personnage (l'acteur Ivan Mosjoukine) à d'autres plans qui n'ont aucun rapport direct avec lui, puis de montrer ces associations à des spectateurs en leur demandant ce qu'ils ont compris. Le même plan de Mosjoukine, délibérément choisi sans expression marquée, se trouve ainsi associé – selon la légende – à une assiette remplie de soupe fumante, à un homme mort ou à une femme allongée sur un sofa dans une posture aguichante.

Interrogés sur les sentiments évoqués par le même gros plan de Mosjoukine, les spectateurs y reconnaissent successivement la gourmandise, la tristesse ou le désir. C'est la démonstration expérimentale que toute image est potentiellement riche d'un certain nombre de significations qui ne lui appartiennent pas en propre, mais qui résultent de son association à d'autres images. La démonstration donc que le montage ne se contente pas d'additionner les plans, mais qu'il implique – et au besoin invente – une relation logique entre eux. Qu'il produit donc un sens qui n'appartient à strictement parler à aucun des deux plans qu'il juxtapose, mais qui apparaît au moment de cette juxtaposition.

C'est là une vérité que les cinéastes avaient déjà reconnue depuis longtemps intuitivement. Le principal mérite du fameux « effet Koulechov » est donc surtout de témoigner combien la réflexion sur la production du sens par le cinéma s'est très tôt concentrée sur les fonctions du montage.

Le cinéma muet des années 20, qui ne pouvait compter sur les dialogues parlés pour construire le sens, a considérablement exploré les capacités du montage à produire cette plus-value de signification. Cette exploration s'est développée simultanément dans deux directions. La première est celle de la combinaison horizontale des plans, autrement dit leur arrangement dans une continuité linéaire où ils sont assemblés les uns derrière les autres (A avant B avant C). La seconde est celle de leur combinaison verticale, c'est-à-dire de leur superposition les uns par dessus les autres au moyen de la **surimpression** (A par-dessus B par-dessus C), ou de leur juxtaposition dans un écran partagé à cet effet (A à côté de B à côté de C).

#### **+ Quelques exemples de montage « vertical » dans *Napoléon***

Dernière décennie d'un cinéma muet qui doit donc inventer un langage cinématographique purement visuel, les années 20 ont constitué un grand moment des expérimentations sur le montage. L'un des cinéastes qui se sert de celui-ci de la façon la plus éclatante est le Français Abel Gance dont le film *Napoléon* (1927) est d'une extraordinaire diversité d'invention en ce domaine. Gance recourt par exemple à la surimpression, particulièrement dans la fameuse séquence de la bataille de boules de neige, au début du film, où les images superposées sont si nombreuses et changent si rapidement qu'il est impossible de les distinguer clairement l'une de l'autre.

Un peu plus tard, il divise l'écran en huit pour juxtaposer dans le même cadre les images d'une bataille d'oreillers dans un dortoir.

Plus loin, faisant alterner les images de la tempête métaphorique qui balaie les Girondins à la Convention avec celles de la tempête qui secoue la frêle barque de Bonaparte s'enfuyant de Corse, il ne se contente pas du classique montage alterné qui nous ferait passer d'une action à l'autre. Au bout d'un moment les deux actions se mêlent au contraire, grâce à la surimpression, et c'est physiquement que la tempête envahit l'assemblée nationale.

À la fin du film, enfin, l'écran s'élargit pour permettre la projection simultanée de trois images qui peuvent se réunir pour n'en former qu'une seule, immense, ou au contraire se diviser pour laisser les images jouer entre elles.

### **+ Quelques théories du montage du cinéma muet soviétique**

C'est sans doute le cinéaste soviétique Serguei Mikailovitch Eisenstein (1898-1948) qui a poussé le plus loin, dans ses nombreux écrits théoriques, la réflexion sur le montage.

Dans une hiérarchie de complexité grandissante, il distingue cinq types de montage, dont on empruntera la description à Jacques Aumont et Michel Marie (*Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, 2001) :

- « - le montage métrique, fondé sur la longueur absolue des plans, et visant à produire des cadences régulières de perception (effet psychologique d'ailleurs douteux, l'œil étant mal armé pour apprécier des régularités temporelles) ;
- le montage rythmique, où le même but est recherché en prenant en outre en considération le contenu des images (par exemple, un gros plan « pèse » davantage pour l'œil qu'un plan d'ensemble, donc il produit son effet plus vite) ;
- le montage tonal, qui, sur la base d'une métaphore musicale assez courante à l'époque, recouvre un souci d'homogénéité sémantique et affective dans tout un morceau de film (comportant plusieurs plans, lesquels sont donc montés en fonction de cette logique formelle d'ensemble) ;
- le montage harmonique est un raffinement du précédent, où l'on fait jouer les « harmoniques » (au sens musical) des plans, pour obtenir non seulement une logique formelle, mais une cohérence émotionnelle (exemple, donné par Eisenstein : la séquence des brumes dans le port d'Odessa du *Cuirassé « Potemkine »*) ;
- le montage intellectuel, enfin, est le développement ultime du montage harmonique, dans lequel on prend en compte à la fois la logique formelle

(rythme, « tonalité » du morceau de film), la logique émotionnelle (« harmoniques »), et les connotations « idéelles » diverses du fragment. » Eisenstein évoque aussi, par ailleurs, le « montage des attractions » qui juxtapose des fragments quasi autonomes et fortement spectaculaires, à la manière des attractions du cirque ou du music-hall.

## 2.3 Le plan et la séquence : définitions

### 2.3.1 Le plan

Le « plan » est généralement défini comme une suite ininterrompue d'images enregistrées en une même prise de vues. Le mot désigne donc aussi bien le plan de la prise de vues, c'est-à-dire « la portion de film impressionnée entre l'ordre "moteur" et l'ordre "coupez" », et le plan du montage, « limité par la collure qui le lie au plan précédent et au plan suivant ». Le premier comprend des images qui seront éliminées au montage (**claquette** d'identification au début du plan, mire photographiée à la fin pour faciliter l'étalonnage, etc.), Le second peut n'être qu'un fragment du premier, jusqu'à être si bref qu'on n'aurait pu l'enregistrer seul.

Dans le cinéma classique, la seule limite supérieure de durée du plan était la capacité du chargeur de pellicule (environ 10 minutes en 35 mm), L'enregistrement vidéo ou numérique ouvre des possibilités beaucoup plus grandes encore.

Cette définition ne prend en compte qu'une réalité strictement physique et elle choisit d'ignorer, la quantité, la complexité et l'agencement entre eux des éléments constitutifs du plan, dans son cadre comme dans sa durée. C'est pourquoi le plan, élément minimal du montage, est lui-même susceptible d'être subdivisé en unités plus petites en fonction des événements qui s'y succèdent, dans l'action aussi bien que dans la mise en scène.

### 2.3.2. La séquence

Si la notion de plan désigne une réalité matérielle clairement identifiable, il n'en va pas de même avec celle de « séquence », qui représente une unité narrative ou plastique de dimension réduite possédant une certaine unité. On pourrait la comparer en cela au paragraphe du texte écrit, ou à la scène du théâtre. Encore le repérage du paragraphe ou de la scène obéit-il à des critères précis. Il n'en va pas de même avec la séquence où l'appréciation de ces critères demeure très intuitive et arbitraire. Pourquoi, dans ce cas, continuer à utiliser une notion aussi imprécise que celle de « séquence » ? Parce que, quelles que soient ses insuffisances, elle se révèle extrêmement utile. D'abord au stade de la réalisation, où elle permet de structurer le découpage et de distinguer les scènes selon le décor impliqué, la situation temporelle ou les comédiens requis. Puis à celui du montage et du mixage, où elle permet de travailler sur un ensemble de taille réduite, mais néanmoins cohérent. À celui de la lecture critique, enfin, par un analyste ou par un simple spectateur, où elle permet de désigner le moment qu'on veut évoquer.

### 2.3.3. Le plan-séquence

On parle de « plan-séquence » lorsque la définition objective du plan (suite ininterrompue d'images) coïncide avec la définition subjective de la séquence (unité narrative autonome). Dans l'absolu, ce souci d'autonomie devrait exiger que le plan-séquence soit absolument détaché de ce qui le précède ou le suit dans le film. Dans la réalité, cette condition est rarement accomplie, tant la nature du cinéma tend, au contraire, à rechercher des enchaînements entre les séquences. On parlera donc souvent de « plan-séquence » à propos d'un plan exceptionnellement long et qui présente un degré simplement relatif d'autonomie narrative.

#### 2.3.4. L'illusion de continuité du plan

La maîtrise du plan long obtenu dès la prise de vues, avec ce qu'elle suppose de contrôle absolu de tous les aspects de la mise en scène et en particulier de son rythme, a toujours été une sorte de défi lancé à l'habileté du réalisateur. Parfois, cette continuité apparente du plan n'a pu être obtenue qu'au moyen de tricheries qui rendent invisible le passage d'un plan à un autre. Le cinéaste recourt alors, le plus souvent, à des **raccords** particulièrement adroits et que le spectateur n'est pas supposé reconnaître.

C'est le cas, par exemple, avec le plan fameux qui suit le meurtre de Marion Crane sous la douche dans *Psychose* de Hitchcock. Ce plan part de l'œil de Marion allongée dans la douche pour suivre le mur, passer dans la pièce suivante, aller jusqu'à la table sur laquelle se trouve l'argent volé et finir à la porte, par où on voit se découper sur le ciel la maison voisine occupée par Norman Bates et sa mère. Le contenu sémantique de ce mouvement est quasiment nul (nous emmener de l'œil de Marion jusqu'à la porte par où va arriver Norman) et il ne saurait être question de parler ici de séquence. L'intention du réalisateur est néanmoins de produire un plan long particulièrement spectaculaire. Pour ce faire, il lui faut recourir, au moment où la caméra passe d'une pièce à l'autre, à un **fondue-enchâiné** (sur la cloison de séparation entre les pièces) qui mêle invisiblement au montage deux plans réalisés séparément. Pour être complet sur cet exemple, il faut encore ajouter que la première moitié du mouvement, celle qui va de l'œil à la cloison séparatrice, est lui-même partagé en deux par un **plan de coupe** sur l'eau qui continue à couler de la pomme de douche. Ce bref plan a si peu d'importance narrative qu'aucun spectateur n'en remarque la présence. Il n'a été placé là que pour remplacer quelques images qu'Hitchcock n'avait pas d'autre choix que de supprimer : ce n'est qu'au montage qu'il s'était aperçu que le cadavre de Marion clignait un bref instant d'une paupière.

Dans des cas comme celui-là, il faut distinguer entre l'intention du metteur en scène, qui est clairement de produire un long plan unique, perçu comme tel par le spectateur, et

les moyens qu'il s'est donnés pour le faire, et que l'analyste ne parvient souvent à élucider à posteriori que grâce aux possibilités de ralenti du magnétoscope ou de la **table de montage**.

## 2.4 Le montage

### 2.4.1 Définitions du montage

Dans son acception la plus élémentaire, le montage est l'opération qui consiste à assembler des plans entre eux en vue de constituer un nouvel objet qui en résulte : le film.

Une définition plus complexe de Jacques Aumont est la suivante : « Le montage est le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques sonores et visuels, ou d'assemblages de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant et/ou en réglant leur durée ». Il faut comprendre ici que la « juxtaposition » des éléments mentionnée par Aumont recouvre toutes les instances de montage dans la simultanéité, c'est-à-dire les **surimpressions**, les **incrustations** et les partages d'écran (ou **split screen**).

### 2.4.2. Opérations du montage

La notion de montage recouvre en fait trois types d'opérations successives :

. la sélection

Après l'identification du matériau disponible (ou **dérushage**), il s'agit de choisir parmi une série de **prises** possibles en fonction de plusieurs critères : qualité technique, expressivité du jeu, etc. Les prises non retenues (ou **chutes**) sont conservées pour constituer un recours en cas de besoin.

## . l'assemblage.

Il consiste à organiser les prises sélectionnées selon un ordre indiqué par le découpage ou par le metteur en scène afin d'obtenir un bout à bout mal dégrossi ou « **ours** », qui suit la continuité du film à venir.

## . l'affinage

C'est à ce stade que le monteur détermine la durée exacte qu'il convient de donner à chacun des plans en fonction des contraintes de la continuité et du rythme recherché. C'est là aussi que sont déterminés précisément les **raccords** et **effets spéciaux de ponctuation**, dont l'exécution peut être confiée à un laboratoire spécialisé.

## 2.5 Les fonctions du montage

On distingue généralement trois fonctions principales du montage, sachant que ces fonctions ne sont pas exclusives les unes des autres et qu'elles coexistent le plus souvent, dans des proportions variables.

### 2.5.1 Les fonctions syntaxiques

Le montage assure, entre les éléments qu'il assemble, la création de relations conjonctives simples qui concernent principalement la temporalité (une action se déroule après une autre), la spatialité (une action se déplace d'un endroit vers un autre) ou la causalité (un personnage est atteint par une flèche décochée au plan précédent).

Un élément essentiel de cette fonction conjonctive est le **raccord** qui assure la continuité de certains éléments repérables d'un plan à celui qui le suit.

Un autre élément essentiel est la convention du champ-contrechamp qui n'est rien d'autre que la systématisation d'un certain type de raccord entre deux axes complémentaires.

Le montage assure également la création de ponctuations fortes qui indiquent le début ou la fin d'une séquence (**fondus, iris**) ou le passage d'une séquence à une autre (**fondus enchaînés, volets**)

#### **+ Les principaux types de liaison et de ponctuations**

Les *fondus* permettent à l'image d'apparaître ou de disparaître de façon graduelle plutôt que franche. On les utilise donc essentiellement pour marquer des ponctuations fortes au début ou à la fin d'une séquence. On parle alors d'ouverture ou de fermeture en fondu, ou encore de fondu au noir, ou au blanc, ou à toute autre couleur, selon la couleur dans laquelle l'image se dissout.

On parle de *fondu-enchaîné* lorsque l'ouverture en fondu d'un nouveau plan se superpose à la fermeture en fondu de celui qui le précède. Une série d'images disparaît donc insensiblement tandis que qu'une autre apparaît progressivement. Le fondu-enchaîné peut être très rapide ou au contraire s'étirer sur une longue durée.

Ce type de liaison est très couramment employé pour signifier une ellipse de l'action dans le temps ou dans l'espace. On l'utilisera par exemple pour signifier le passage du temps sur un paysage montré à des moments séparés dans le temps.

Lorsque le fondu-enchaîné est utilisé pour formaliser une ponctuation, il n'est pas rare qu'il soit redoublé autour d'un bref plan intermédiaire. C'est le cas des fondus-enchaînés de *La Mort aux trousses* (1959) analysés plus bas, ou de ceux employés par Charles Laughton dans *La Nuit du chasseur*, pour passer d'une scène intérieure de nuit à une autre extérieure et très ensoleillée. Un premier fondu-enchaîné lie le tableau nocturne dans la chambre et la sirène d'un bateau à vapeur (on notera comment la disposition du décor dans la chambre prépare ce fondu-enchaîné, la verticalité de la sirène venant s'inscrire exactement sur une ligne d'ombre déjà dessinée dans la chambre). Puis un second fondu fait passer de la sirène au paysage de la rivière. On notera enfin que, dans ce passage, le son de la sirène joue exactement le même rôle de transition entre les bruits nocturnes et la musique qui apparaît en même temps que le paysage fluvial.

Les *ouvertures et fermetures à l'iris* sont des ponctuations d'un même type que les fondus, mais qui jouent sur la surface de l'image plutôt que sur sa densité. Dans une fermeture à l'iris, l'image s'amenuise à l'intérieur d'un cercle qui diminue progressivement jusqu'à disparaître. Comme un fondu, une fermeture à l'iris tend vers un écran uniformément noir ou blanc. Traditionnellement, l'iris enfermant l'image en voie d'apparition ou de disparition est circulaire, mais rien n'empêche de lui donner d'autres formes et un cinéaste contemporain tel que Michel Deville s'est amusé, dans son film *Péril en la demeure* (1985), à créer des effets d'iris autour de formes de guitare ou de voiture miniature.

Le *volet*, quant à lui fait apparaître ou disparaître l'image selon une progression figurée par le déplacement d'une ligne dans l'axe horizontal ou vertical. Il

s'accompagne le plus souvent d'un effet de chassé, une nouvelle image occupant immédiatement la surface cédée par la précédente. Très commun en vidéo, le procédé est plus rare au cinéma après y avoir connu un emploi généralisé dans les années 30. La ligne de démarcation entre les deux images peut revêtir, en fait, n'importe quelle forme, et son déplacement peut se faire dans une infinité de directions. Il peut aussi créer l'illusion de la simultanéité entre deux actions en proposant un **montage alterné**.

### 2.5.2 Les fonctions sémantiques

Elles découlent directement des précédentes, et du principe qui veut que tout effet de montage soit producteur de sens.

Au plus élémentaire, il s'agit de **sens dénoté** et le montage se contente de fournir au spectateur les informations spatiales, temporelles ou causales simples mentionnées plus haut.

Il peut aussi s'agir de **sens connoté**, autrement dit d'un sens produit par association. C'est le cas, par exemple, lorsqu'un indice aisément reconnaissable (la tour Eiffel, la statue de la Liberté) permet d'identifier immédiatement dans quel endroit commence une nouvelle séquence.

#### **+ Pistes et fausses pistes (*La Mort aux trousses*, *Frantic*).**

Dans son film *La Mort aux trousses* (1959), Alfred Hitchcock nous fait passer directement de l'immeuble des Nations-Unies à New York, d'où s'enfuit le héros soupçonné de meurtre, à une réunion, le lendemain, à Washington, de membres de la CIA qui commentent et expliquent cet assassinat et cette fuite. La dernière image de New York est celle, très déconcertante, de l'immeuble des Nations-Unies filmé à la verticale, avec en bas la petite silhouette du héros qui s'enfuit. La première image de la nouvelle scène est celle d'un journal sur

laquelle figure en première page la photo du meurtre, nous indiquant par là-même que nous sommes vraisemblablement le lendemain. La clé de l'enchaînement réside néanmoins dans le plan de transition qui assure, en double fondu-enchaîné, la liaison entre les deux scènes : celui d'une plaque officielle (nous allons entrer dans les bureaux de la CIA) dans laquelle se reflète l'image familière du Capitole (nous sommes désormais à Washington). Cette fonction de reconnaissance peut cependant être trompeuse, ainsi que le démontre un enchaînement de *Frantic* (1988) de Roman Polanski. Reprenant conscience après avoir été assommé à Paris, un Américain se retrouve au pied de la statue de la Liberté. Mais il se trouve bien toujours à Paris et il réalise bientôt qu'il ne s'agit que de la réplique miniature de la statue, édifiée près du pont de Grenelle.

Cette production du sens connoté peut être encore plus complexe et le montage est ainsi capable de construire de véritables comparaisons ou métaphores par juxtaposition ou par entrelacement de deux scènes qui n'ont apparemment rien à voir entre elles.

#### **+ Montage et métaphore**

Le fondu-enchaîné, qui enchaîne deux séries d'images tout en les disjoignant, a été, dans l'écriture classique, un moyen privilégié d'exprimer des métaphores (autrement dit des figures où la comparaison entre deux termes n'est pas formulée explicitement, mais se trouve sous-entendue).

Au début, par exemple, des *Temps modernes* (1935) de Chaplin, le montage associe l'image d'un troupeau de moutons à celle d'une foule d'ouvriers sortant d'une bouche de métro pour se diriger vers l'usine. La métaphore est claire, complétée encore par le fait que, dans ce troupeau d'animaux indifférenciés, un seul mouton est noir, de même que Charlot sera le seul à rejeter la discipline de l'usine.

Quant à Fritz Lang, il n'hésite pas à intercaler, entre deux plans de femmes affairées à répandre une rumeur dans *Fury* (1936), une image de volailles caquetantes. Le message est simple. Lang le rend plus parlant encore en exigeant des comédiennes, dans le plan qui précède celui du poulailler, une gestuelle qui leur fait tendre le cou en avant comme des volatiles et en substituant à leur conversation une musique caquetante.

### 2.5.3 Les fonctions rythmiques et plastiques.

Le montage ne fait pas que produire du sens. Il produit aussi des effets de rythme, liés non seulement à la longueur des plans montés, mais aussi à leur durée relative, c'est-à-dire à leur relation de durée avec les plans qui les précèdent et ceux qui les suivent. L'extraordinaire violence de la scène du meurtre sous la douche de *Psychose* de Hitchcock tient ainsi non seulement à l'exceptionnelle brièveté des plans qui la composent mais aussi à leur opposition avec la lenteur paisible des plans qui les encadrent.

Suivant cet exemple, les films d'action contemporains abondent en brèves éruptions de violence d'autant plus fulgurantes qu'elles introduisent une rupture soudaine dans un rythme soigneusement établi.

Les effets produits par le montage peuvent également être plastiques. Ils sont alors, par exemple, produits par un éblouissement brutal après une scène plongée dans la pénombre, ou par un brusque changement d'échelle du cadre, ou par un rapport d'opposition ou d'harmonie entre deux couleurs ou, tout simplement par des analogies formelles. Ils peuvent aussi tenir, dans l'exemple déjà cité de *Psychose*, à la déstabilisation du cadre qui, entre deux plans fondés sur une forte stabilité horizontale, fait perdre au spectateur toute certitude sur l'orientation de ceux du meurtre. La liste de

ces effets plastiques est en fait infinie et les cinéastes rivalisent d'invention pour en trouver de nouveaux.

Ces fonctions du montage, il faut le rappeler, ne sont pas exclusives les unes des autres. Nous allons le constater pour finir avec quelques exemples :

1927 : *Napoléon* d'Abel Gance (1927)

Dans une séquence fameuse, Napoléon s'enfuit de Corse à bord d'une barque et brave la tempête tandis qu'à Paris une autre tempête secoue la Convention. L'évident parallèle de sens (les deux tempêtes) créé par le montage qui alterne entre les deux actions est redoublé par les rimes plastiques (la caméra oscille au-dessus des mouvement houleux de la Convention comme elle le fait au-dessus des flots déchaînés) et par les surimpressions d'une action sur l'autre qui aboutissent à métaphoriser la tempête à la Convention.

1964 : *Docteur Jerry et Mister Love* de Jerry Lewis (1964)

Dans cette variation originale sur le thème de Dr Jekyll et Mr. Hyde, Jerry Lewis – également réalisateur du film – interprète un savant maladroit qu'une potion de son invention transforme en bellâtre. En dépit du danger, il décide d'absorber une dernière fois son breuvage pour se rendre à une soirée dansante. À l'issue de cette dernière absorption, peut-être fatale, dans son laboratoire, un audacieux montage raccorde sa bouche largement ouverte dans un hurlement silencieux avec l'embouchure du trombone qui l'accueille à la soirée au plan suivant. La fonction dénotative est simple : passer d'un ici (le laboratoire) à un ailleurs (le gymnase où a lieu la soirée) d'un maintenant à un plus tard. Le raccord plastique est tout aussi évident, d'une bouche vers une embouchure, raccord plastique encore accentué par le travelling avant qui va vers la bouche alors qu'un travelling arrière s'éloignera symétriquement de l'embouchure. Il est même encore redoublé par le mouvement qui tend le bras droit du savant vers l'avant et anticipe le mouvement inverse du joueur de trombone. Le

raccord, enfin n'est pas dénué de sens propre, puisque c'est la raucité de l'instrument de musique qui prend en charge le cri de terreur de l'homme et exprime la menace (comique) qui pèse sur la scène.

1994 : *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino

Lorsque le boxeur Butch rentre chez lui et y tue Vincent Vega, le tueur qui l'attendait, cette action dure moins de deux secondes dans une scène qui dure près de deux minutes et demie, depuis l'entrée de Butch dans l'appartement jusqu'à sa sortie. À un plan de près de quatre secondes qui montre Butch menacer Vincent de son arme sans pour autant agir succèdent trois plans en moins de deux secondes : le premier sur le grille-pain qui éjecte ses toasts, le deuxième sur Butch qui tire, le troisième sur Vincent projeté en arrière par l'impact de la balle. Le plan suivant revient à Butch qui achève de tirer (la lueur du canon de son arme ne s'est pas encore éteinte) et s'attarde sur lui pendant seize secondes jusqu'à ce qu'il aille vers Vincent pour constater les résultats de son tir. L'enjeu d'un tel montage est double. D'abord celui d'évoquer la brièveté d'une action si rapide qu'on n'en peut décrire les diverses phases que dans la quasi-simultanéité. Ensuite – et surtout peut-être – insister sur le caractère dérisoire d'une action dont le déclencheur objectif n'est qu'un banal grille-pain éjectant ses toasts. La valeur strictement dénotative (la rapidité de l'action) se retrouve ici doublée d'une valeur sémantique non négligeable.

## **2.6 Conclusion : montage transparent, montage interdit.**

Dans une large mesure, l'idéologie du montage élaborée par le cinéma classique, et toujours dominante, est celle d'un montage dit « transparent », qui effacerait les traces de sa propre présence pour se poser en simple outil, aussi invisible et néanmoins nécessaire que le fil qui assemble deux pièces d'un vêtement. Toute la rhétorique des raccords entre les plans, ou des fondus-enchaînés, repose sur cette recherche de

transparence qui tente d'estomper les marques du passage d'un plan à l'autre. Le montage transparent concourt donc de façon essentielle à construire la pseudo-réalité de la fiction, dans la mesure où il tend à gommer les traces mêmes du travail du monteur.

C'est en réponse à cette capacité du montage à construire un faux réel que le théoricien André Bazin a proposé sa théorie du « montage interdit ». Selon celle-ci, « quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit ». Autrement, si l'on veut témoigner du réel, on ne peut même laisser la moindre place au doute que ce réel ait pu être truqué. Si un gamin affronte un alligator (dans *Louisiana Story* du documentariste Robert Flaherty, 1948), ce ne peut être que dans le même plan, sauf à se voir soupçonné de n'avoir rencontré l'animal que sur la table de montage.

La réalité n'est cependant pas si simple et l'histoire du cinéma documentaire a prouvé qu'on pouvait aussi atteindre une forme d'expression de la vérité du monde en refaçonant celle-ci à l'aide des artifices du montage.

## Glossaire

**Alterné (montage).** Procédé consistant à passer d'un aspect à un autre d'une même action pour en mettre en évidence le déroulement simultané. Ce peut être, par exemple, l'alternance canonique entre les héros assiégés, les ennemis qui les encerclent et les renforts qui volent à leur secours.

**Assemblage.** C'est l'opération la plus élémentaire du montage\*, celle qui consiste à seulement placer les plans\* dans un ordre élémentaire imposé par le scénario ou par la logique, sans se soucier encore de leurs relations plastiques ou rythmiques.

**Banc de montage.** Appareil sur lequel on visionne les rushes\* pour en effectuer le montage\* vidéo ou numérique.

**Chute.** Élément tourné non retenu au montage\*.

**Claquette ou Clap.** Historiquement, planchette articulée sur laquelle sont inscrits les éléments d'identification du plan\*. Elle était présentée devant la caméra\* au début de la prise de vues\* et refermée d'un coup sec, le moment du contact constituant le repère de synchronisation avec l'enregistrement simultané mais séparé de la bande sonore. Son utilisation continue d'être grande pour identifier les plans au moment du dérushage\*.

**Conformation.** Établissement d'une version définitive du négatif d'où seront tirées les copies d'exploitation, à l'issue des opérations de montage\*.

**Connotation.** Signification seconde portée par un mot, un objet ou une image en sus de sa signification première (ou dénotation\*).

**Continuité.** Étape de la préparation du film où ses détails sont précisés à l'intérieur d'un ensemble déjà établi.

**Coupe (plan de).** Plan, généralement bref, inséré dans la continuité naturelle d'un ou de plusieurs plans. C'est, par exemple, le plan sur la pleine lune au moment de la métamorphose du loup-garou, ou celui sur un auditeur attentif, intercalé pour remplacer les images où son interlocuteur se grattait le nez.

**Dénotation.** Ensemble des significations permanentes d'un mot, d'un objet ou d'une image, par opposition à ses connotations\*, dépendantes du contexte et de l'interprétation du récepteur.

**Dérushage.** Opération qui consiste à visionner l'ensemble des prises\* enregistrées pour sélectionner celles qui seront éventuellement retenues au montage\*.

**Effets spéciaux.** Modifications apportées de diverses façons (mécanique, électronique ou numérique) aux images enregistrées pour en modifier l'apparence.

**Fondu.** Apparition ou disparition progressive d'une image.

**Fondu-Enchaîné.** Disparition progressive d'une série d'images associée à l'apparition simultanée en surimpression\* d'une autre série qui se poursuivra le plus souvent ensuite.

**Incrustation.** Opération par laquelle une image est inscrite à l'intérieur d'une autre.

**Insert.** Plan\* introduit dans une continuité d'images pour en isoler un détail ou lui ajouter une information.

**Iris.** Cercle qui se referme sur une image pour la faire disparaître (ou le contraire). Historiquement, l'iris était simplement un cercle utilisé pour mettre en évidence un détail à l'intérieur d'un plan plus général.

**Montage.** Opération d'assemblage\* raisonné des images et des sons entre eux en vue de constituer un ensemble cohérent.

**Ours.** Stade primitif du montage\* où la continuité des plans\* est établie sans que les affinages rythmiques, plastiques ou narratifs soient encore réalisés)

**Parallèle (montage).** Procédé consistant dans l'alternance de deux actions qui offrent une relation logique ou plastique sans pour autant être dépendantes l'une de l'autre. Un des exemples les plus célèbres se trouve dans *La Grève* (1925) de S. M. Eisenstein, où les plans\* du massacre des grévistes par les troupes tsaristes sont montés parallèlement à ceux de la mise à mort d'animaux à l'abattoir.

**Ponctuation (effets spéciaux).** Procédés qui marquent des étapes majeures de la narration, particulièrement le début ou la fin d'une séquence\*. Ce sont principalement les fondus\*, les iris\* et les volets\*.

**Prise.** Ensemble des images et des sons enregistrés entre le démarrage de la caméra et son arrêt.

**Raccord.** Enchaînement d'un plan\* à un autre garanti par la continuité parfaite de tous les détails (décors, accessoires, dialogues, jeu des comédiens, etc.). Le raccord peut aussi être utilisé pour inventer une apparence de continuité entre deux plans étrangers l'un à l'autre.

**Rushes.** Prises\* brutes utilisées en vues du montage.

**Split screen.** Opération de division de l'écran afin d'y inscrire simultanément plusieurs images.

**Surimpression.** Superposition de plusieurs images l'une sur l'autre.

**Table de montage.** C'est l'équivalent pour le film de ce qu'est le banc de montage\* en vidéo, à cette différence que l'outil est strictement mécanique et que les opérations de coupe et d'assemblage y sont effectuées à l'aide de ciseaux et de ruban adhésif..

**Volet.** Ponctuation\* dans laquelle l'image est progressivement dissimulée ou révélée selon le déplacement horizontal, vertical ou oblique d'une ligne.