

## Formation montage :

« Le sens de mes films vient toujours au montage. » Jean-Luc Godard

Il y a trois histoires différentes dans un film une à l'écriture du scénario, une au tournage enfin une au montage.

### Intro : La notion de plan :

Un film est composé d'images fixes appelées photogrammes, disposés à la suite les uns des autres sur une pellicule (s'enchaînant avec du **rythme**). La différence entre le photogramme et l'image obtenue à l'écran est le sentiment de **mouvement**. Le photogramme et la pellicule sont délimités par un *cadre* et une image *plate*. (3d)

Un plan est composé de plusieurs photogrammes s'arrêtant à la coupe. La notion de plan englobe les paramètres : « dimensions, cadre, point de vue, mouvement, durée, rythme, relations à d'autres images. » **La définition la plus courante est le plan comme « tout morceau de film compris entre deux changements de plan ».**

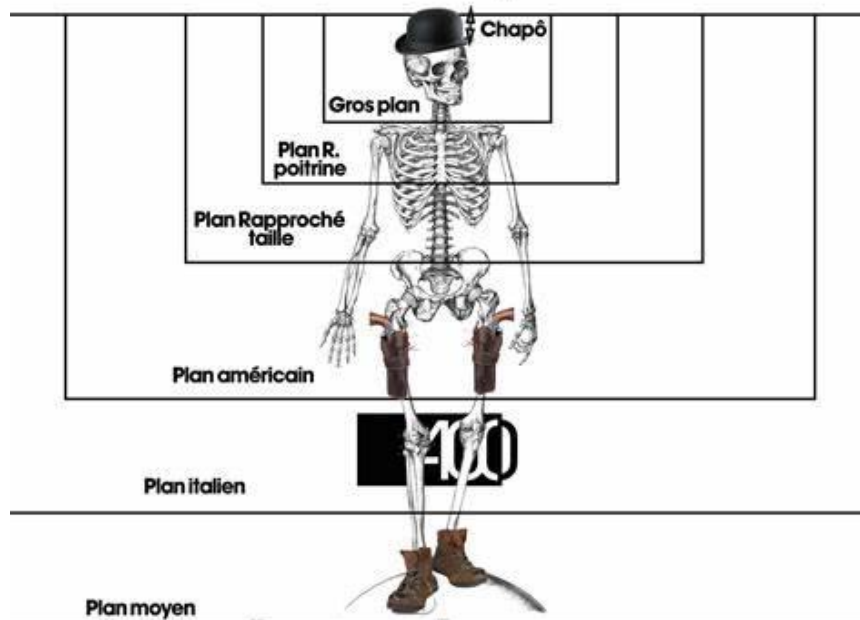
Pendant un tournage, le plan est « un équivalent approximatif de cadre, champ, prise ; il désigne à la fois un certain point de vue sur l'évènement (cadrage) et une certaine durée.

Pendant le montage, « il devient alors la véritable unité de montage, le morceau de pellicule minimal qui, assemblé avec d'autres, produira le film. »

Trois types de contexte en esthétique du cinéma dans lequel la notion de plan est utilisée :

- a. *En termes de grosseur* soit la valeur de plan, la taille par rapport au cadrage (plan général, plan d'ensemble, plan moyen, plan américain, plan rapproché, gros plan).

## Valeurs de plans



- b. *En termes de mobilité* c'est-à-dire les mouvements ou non réalisés par la caméra pendant un plan, opposant le plan séquence (caméra fixe) et tous les types de mouvements (panoramique, zoom...etc.)

Exemple : travelling compensé, traveling contrarié, Trans-trav : *la Haine*, Mathieu Kassovitz 49min45s ou *Vertigo*, Alfred Hitchcock

- c. *En termes de durée*, « l'unité de montage » : ainsi un plan peut être bref comme très long, par exemple le plan séquence, mais Metz ou Mitry disent qu'il s'agit en réalité de la somme de fragments plus courts.

Il est donc conseillé d'utiliser le mot « plan » avec précaution et de l'éviter autant que possible

## I. Le principe du montage

### **Au début le montage est un collage raisonné des plans.**

Le montage est l'art de la combinaison et de l'agencement d'images, de sons et d'inscriptions graphiques. **Le montage se ramène à trois grandes opérations : sélection, assemblage et raccordement.**

La définition de Marcel Martin du montage, considérée comme la définition restreinte, est un excellent préambule à l'explication de ce qu'englobe le montage : « Le montage est l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée. » Ainsi, le montage agit sur *les plans (l'objet) d'un film* et il définit leurs ordres et leurs durées (ses *modalités* d'actions)

Méliès le premier à avoir recours au montage notamment dans le but de raconter des histoires. Il tranche avec les plans fixes et documentaires des frères lumières. Il invente notamment la surimpression. Exemple : *l'Homme à la tête en caoutchouc*

### **1. Objets du montage**

La définition restreinte fait du plan l'objet principal du montage, mais la fonction d'organiser et d'agencer peut s'étendre à d'autres objets :

#### 1.1. Des parties de film (des syntagmes filmiques) de taille supérieure au plan.

Un syntagme filmique (groupement d'une même unité) est un enchaînement d'unités successives, par exemple une succession de plans ou une séquence ou même plusieurs séquences. (Comparable aux syntagmes nominaux)

#### 1.2 Des parties de film inférieures au plan.

Il s'agit de décomposer le plan en unités plus petites, de les « fragmenter » de deux manières : dans leurs durées et dans leurs constructions visuelles, pour arriver à la composition d'un plan.

#### 1.3 Des parties de film qui ne coïncident pas, ou pas totalement, avec la division en plans.

La bande-son est souvent constituée après la bande image. Cette méthode de montage fait que les plans ne sont pas nécessairement concordés avec le son.

## **2. Modalités d'action du montage :**

Le montage travaille l'ordre, la durée, la composition dans la simultanéité : juxtaposition (d'éléments homogènes ou hétérogènes) ordonnance (contiguïté ou la successivité), fixation.

## **3. Définition « élargie » du montage :**

« Le montage est le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores, ou d'assemblages de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant, et/ou en réglant leur durée. » J. Aumont, A. Bergala...etc.)

## **II. Fonctions du montage :**

Recensement des fonctions du montage : distinction entre effet du montage (à ne pas confondre avec effet de montage) et fonction du montage

### **1. Approche empirique :**

Distinction entre *montage narratif* qui sert le déroulement diégétique, la fonction dite normale du montage. Le cinéma hollywoodien avait pour objectif d'effacer au maximum le montage pour happer l'attention du spectateur, prendre le spectateur par la main et lui présenter un déroulé narratif limpide.

Le « *montage expressif* – qui « n'est pas un moyen, mais une fin » et « qui vise à exprimer par lui-même – par le choc de deux images – un sentiment ou/et<sup>1</sup> une idée » selon *Marcel Martin* ; ainsi nous pouvons comprendre comment faire voir et ressentir un sentiment ou une émotion, grâce au montage, à l'enchaînement ou l'intervalle entre les plans.

Exemple : *Vu* orchestré par Patrick Menais et son équipe.

Kino-Pravda.

« Intervalle Vertov montage parallèle ou MONTAGE DISCURSIF ou signifiant / utiliser les formes du discours pour construire un monde dans le flux duquel il ne suffit plus de s'abandonner. » (...) « Articulation discontinue entre les plans qui se fait par confrontation / assemblage par choix intelligibles. Greffe pour arriver à une démonstration dans un monde à construire. » Vincent Amiel, *Esthétique du montage*.

En revanche, ces deux types de montages sont généralement utilisés en communion par autant de films muets que parlants.

---

<sup>1</sup> Rajout Denis Alcaniz

## 2. Description plus systématique.

Organisation des fonctions du montage.

### 2.1. Le montage « productif ».

Mise au point sur la notion de montage «\_productif » ou de montage « créateur. » Bèlâ Balâz propose la définition suivante : est productif « un montage grâce auquel nous apprenons des choses que l'image elle-même ne montre pas. » « L'effet-montage résulte de l'association, arbitraire ou non, de deux images qui, rapportées l'une à l'autre, déterminent dans la conscience qui les perçoit une idée, une émotion, un sentiment étranger à chacune d'elles isolément. » Nous comprenons donc que de cette notion découle de la définition même du « principe de montage », ou du moins des attentes que l'on peut fonder en lui. Au travers cette vision du montage, nous entrevoyons l'enjeu philosophique qui réside dans l'art du montage.

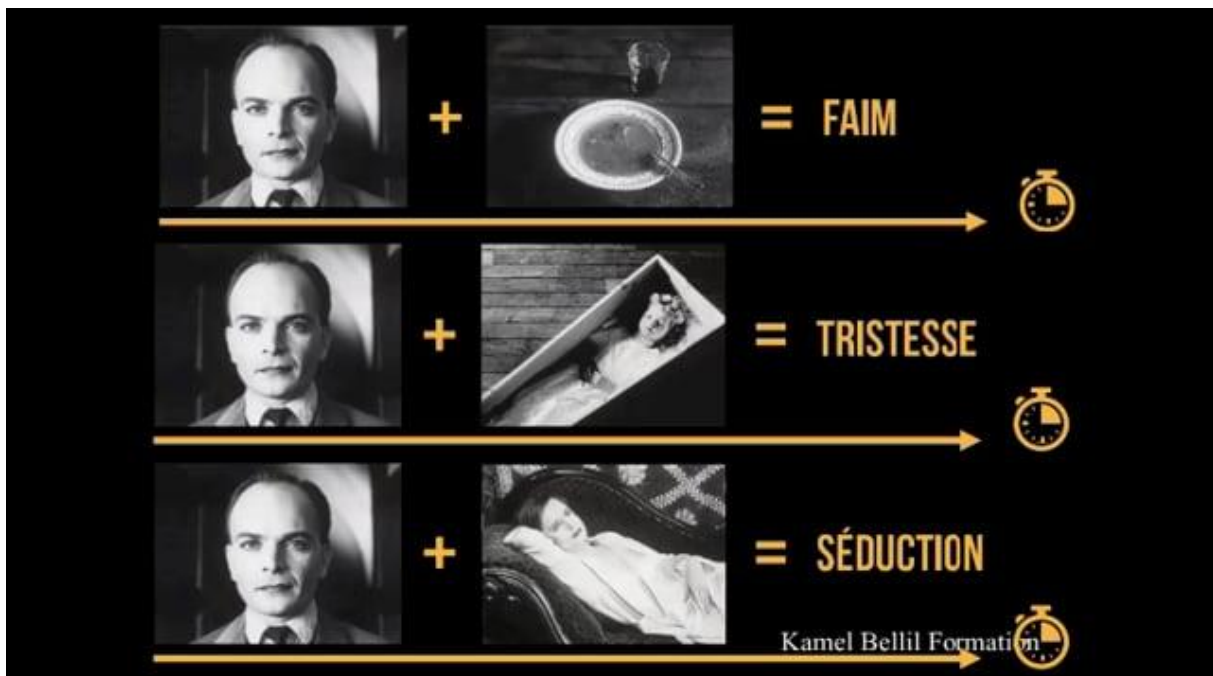
**Le montage expressif, le plus abstrait, et le montage narratif, le plus transparent, n'ont tous deux qu'un objectif « produire ».**

Trois types de fonctions du montage :

### 2.2. Des fonctions syntaxiques.

Le cinéma est l'écriture du mouvement [kiné][graphe]. Le montage est un procédé d'écriture cinématographique, et plus précisément le montage en est sa syntaxe.

Exemple d'association l'effet Koulechov : (enseignant puis directeur de la VIGK) :



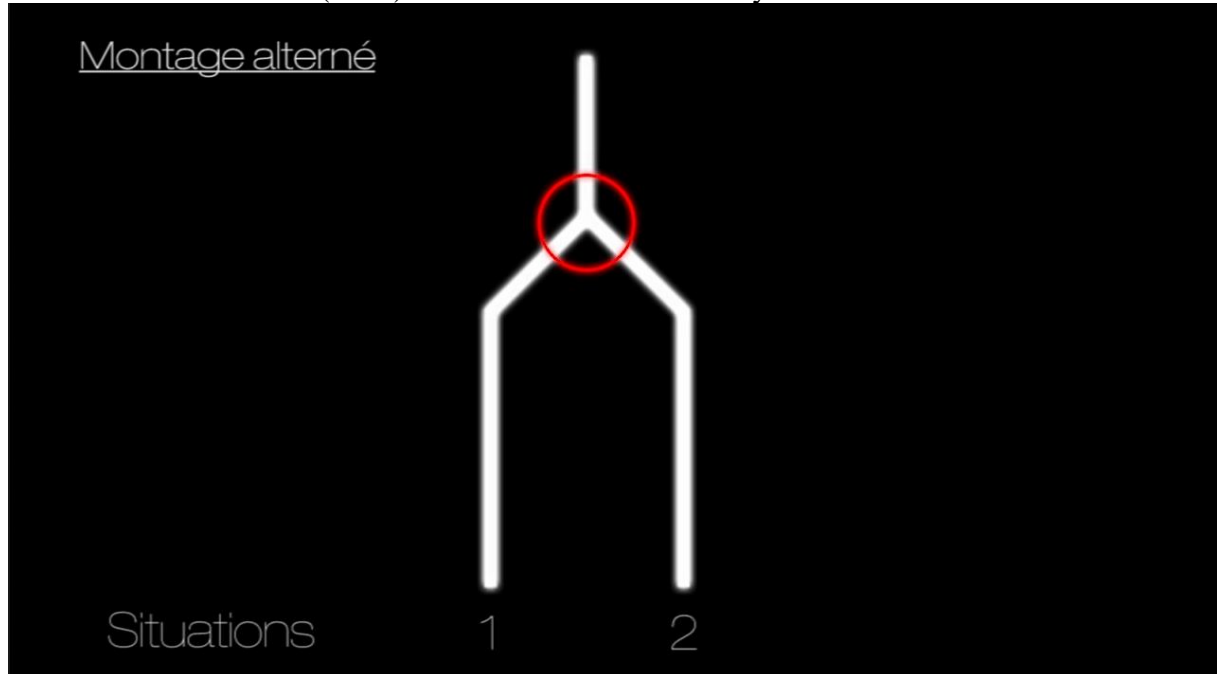
Relations entre deux images créées par le montage :

- Effet de liaison ou de disjonction : « le fondu enchaîné » annonce « un enchaînement entre deux épisodes différents d'un film. »

- Effet d'alternance : le montage **alterné** crée une « simultanéité » et le montage **parallèle** peut « exprimer une comparaison entre deux termes inégaux au regard de la diégèse. »

Montage alterné :

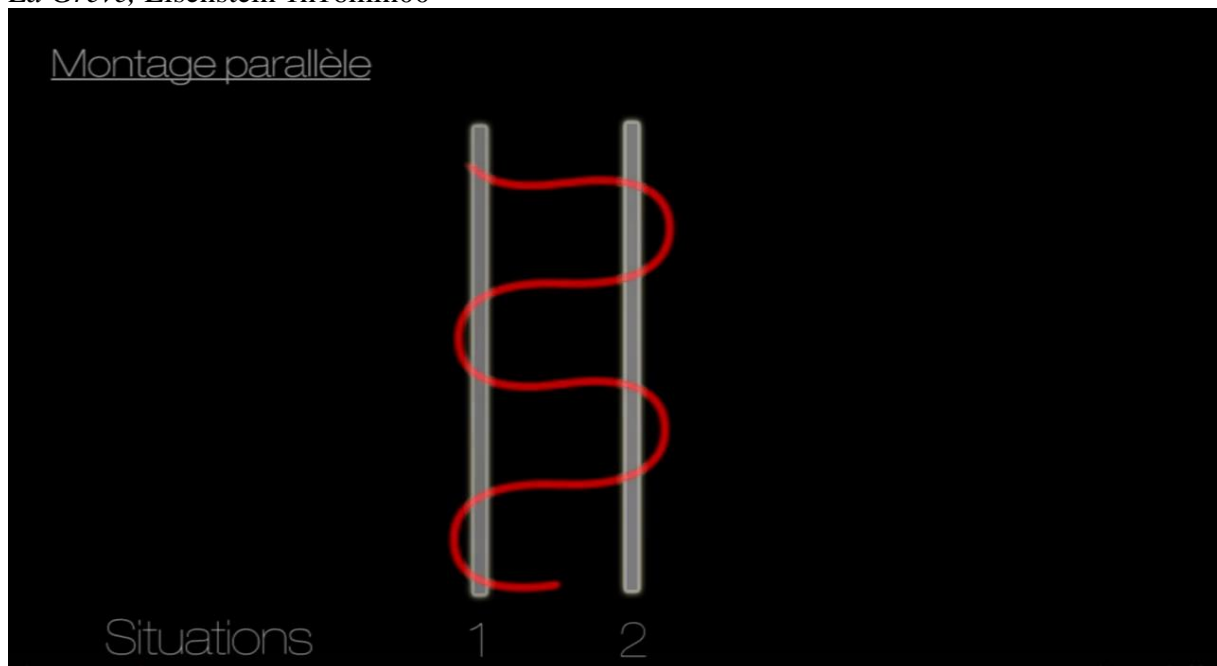
*Naissance d'une nation* (1914) 2h13min29s David Llewelyn Wark Griffith



Montage parallèle :

*Temps moderne*, Chapelin début

*La Grève*, Eisenstein 1h16min00



Mélange montages alterné et parallèle *Snatch* Guy Ritchy dans un choral genre basé uniquement sur le montage 48min40 Esthétique Clip Acmé du film (point culminant)

(on peut également citer *Burn After Reading* des Frères Coen ou *Babel* d'Hinaitu ou la trilogie Crime arnaque et botanique et *Rock'n'rolla*)

### 2.3. Des fonctions sémantiques :

La fonction sémantique du montage peut être considérée comme « la plus importante et la plus universelle. » Sa place et sa valeur firent notamment polémiques dans le monde théorique du film.

- Production spatio-temporelle, permet de localiser l'espace filmique.
- Production au sens connoté montage qui met en rapport deux éléments différents pour produire un effet de causalité.

### 2.4. Des fonctions rythmiques.

Le rythme filmique se compose en deux formes ; le rythme temporel et le rythme plastique, qui sont « comme la superposition et la combinaison de deux types de rythmes, tout à fait, hétérogènes. »

Il existe des figures plus concrètes de montage, par exemple :

- Le raccord de geste
- Effet syntaxique de *liaison* entre deux plans (continuité mouvement)
- Effet sémantique (narratif)
- Effets sens connotés (écart de taille entre deux cadres et la nature du geste lui-même)
- Effet rythmique (césure à l'intérieur d'un mouvement)

Nous pouvons tenter de classer « des sortes de montage », que nous appellerions « tables » (grille) de montage grâce à Eisenstein :

Il distingue tout d'abord le **montage métrique**. Il s'agit de tenir compte, ici, de la longueur de chaque fragment de film (en prenant en compte la longueur de pellicule) pour réaliser le montage. Eisenstein explique comment un effet de mouvement et donc de tension peut être obtenu en raccourcissant les morceaux de pellicule, tout en conservant les proportions originales de la formule ( $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$ , etc.). Ce montage procède donc d'un simple calcul et non d'une impression qui peut être éprouvée. Et le contenu propre à l'image est subordonné à la longueur des plans. Eisenstein prend pour exemple une séquence de *La Ligne générale* (l'épisode du fauchage).

Le montage « métrique » : Les plans se succèdent de manière plus ou moins rapide pour donner au film un rythme qui va conditionner le visionnage du spectateur

Début : 3min20s Amélie Poulain routine / Dupieux répétitivité d'un geste 3min30

Vient ensuite le **montage rythmique** où le contenu propre à chaque image doit être pris en considération pour déterminer la longueur de chaque morceau. De fait la longueur de chaque plan ne coïncide pas nécessairement avec une longueur déterminée mathématiquement comme dans le montage métrique. La séquence de l'escalier d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* est un exemple type d'un tel montage : la tension est obtenue en transférant le rythme des bottes des soldats au rythme de la descente de l'escalier par le landau abandonné. 52min00s

Le montage « rythmique » : Ici, le rythme en question concerne l'action qui se déroule dans les plans eux-mêmes, induisant un rythme d'un niveau plus précis que le montage métrique, qui est, lui, applicable à l'échelle du film

**Le montage tonal** va chercher à dépasser l'aspect rythmique : la conception de mouvement doit ici embrasser les vibrations de toute sorte qui peuvent se dégager d'une image. Le montage est alors basé sur la résonance émotionnelle propre à chaque plan. Eisenstein prend l'exemple de la séquence du port d'Odessa, toujours dans *Potemkine*, où chaque image a une même résonance, un même ton (ici des vibrations lumineuses dans le brouillard). L'unité de la séquence est donc celle des images (c'est une unité qui s'appuie donc sur le fond, et non plus sur la forme comme dans le montage précédent).

Le montage « tonal » : Cette variante concerne le ton exprimé par les images, entre les expressions des personnages et les jeux de lumière et d'ombre, qui visent à appuyer l'aspect émotionnel du film. 2h16min30s

**Le montage harmonique**, enfin, est, pour Eisenstein, l'occasion de prendre toutes les potentialités de chaque plan (le fond et la forme). Il est un développement ultime du montage tonal, allant vers une exaltation de chaque plan à même de provoquer un ébranlement émotionnel chez le spectateur. Il s'agit alors de parvenir à englober l'aspect rythmique en plus de la tonalité. Ce montage reste un objectif théorique, en ce qu'il est une aspiration du réalisateur à parvenir, ainsi, à extraire une harmonie du plan tout en permettant une harmonie entre les plans.

Ou le **montage « obertonale »** : Le montage dit « obertonale » peut regrouper les trois précédents, puisqu'il s'exprime sur une échelle plus large, en se basant sur la manière dont les différents plans interagissent entre eux via la dynamique du montage

*Gladiator* Ridley Scott 2h23min

Eisenstein voit une gradation dans ces quatre méthodes de montage, allant vers un aboutissement, chacune étant engendrée par la précédente (le montage rythmique, par exemple, naît du conflit entre la longueur d'un plan et son mouvement intérieur propre).

Il aborde également un dernier montage, le **montage intellectuel**, qui établirait non plus une harmonie de nature émotionnelle, mais de nature intellectuelle. Il prévoit ainsi une forme neuve de cinéma, un cinéma intellectuel, qui saurait combiner ces différentes harmonies. Pour Eisenstein, ce cinéma établirait une synthèse entre l'art cinématographique lui-même (qui s'adresse à l'émotion) et l'esprit de militant qui l'anime (et qui s'adresse au processus intellectuel). *Mon Oncle d'Amérique* Alain Resnais 1h23min26s

Montage mental Resnais Mirembag monter et montrer l'évanescence d'un souvenir onirique

Balázs : idéologique, métaphorique, poétique, allégorique, intellectuel, rythmique, formel et subjectif.

Le choix du mot entraînant avec lui tout son poids sémantique, philosophique historique...etc. Cet exercice a l'intérêt de faire des liens entre le cinéma et d'autres genres artistico dialectiques. Chaque explication, pour un choix de mot, pourrait être un sujet de dissertation cinématographique.

### **III. Idéologies du montage :**

Le montage fut l'enjeu d'affrontements extrêmement profonds et durables, entre deux conceptions théoriques :

- La première tendance conçoit le montage comme une technique de production (de sens d'affects...) pour dynamiser l'essentiel du cinéma, comme l'indique la locution : « le montage-roi. »

- La deuxième tendance « dévalorise » le montage et l'envisage comme cantonné (les Aumont, Metz, Bergala, Marie parlent de « soumission ») « à ses effets narratifs ou à la représentation réaliste du monde, considéré comme la visée essentielle du cinéma. » Cette tendance domine l'histoire des films.

« Deux grandes approches idéologico-philosophiques » découlent « du cinéma lui-même, comme art de la représentation et de la signification à vocation de masse. » Pour illustrer cette dichotomie, les auteurs exposent et opposent les systèmes théoriques d'André Bazin et de S. M. Eisenstein.

#### **1. S. M Eisenstein et la « ciné-dialectique ». Peut-on parler de récit chez Eisenstein ?**

La position d'Eisenstein, radicalement différente de Bazin, fonde son postulat idéologique sur l'exclusion de toute considération d'un supposé réel. Il conçoit le cinéma comme un instrument de lecture et d'expression. Il veut refléter le réel en livrant un jugement idéologique.

Distinction de trois axes principaux du montage chez Eisenstein :

##### 1.1. Le fragment et le conflit.

Chez Eisenstein, la notion de fragment (morceau unitaire de film) équivaut à l'unité filmique, il refuse d'associer son fragment à la notion de plan (ces plans à proprement parlés sont très courts) cette notion polysémique impose au moins trois acceptations différentes :

- Le fragment en tant qu'élément de la chaîne syntagmatique du film.
- Le fragment en tant qu'image filmique.
- Le fragment qui crée un certain rapport entre le référent (signifiant) avec le réel.

La notion du cadre chez Eisenstein est centripète, « c'est-à-dire ne renvoyant à nul dehors se définissant seulement comme image. » IL cloisonne son spectateur dans l'image lui bloquant toute sortie, allant jusqu'à annihiler le hors champ.

Il pense l'enchaînement des fragments comme un conflit qui est, dans sa vision, le mode canonique d'interaction entre deux unités du discours filmique. Par exemple : de conflits graphiques, des surfaces, des volumes, du spatial, des éclairages, des rythmes, entre le matériau et le cadrage...etc.

La notion du montage chez Eisenstein correspond parfaitement à la définition de montage productif.

##### 1.2. Extension de la notion de montage.

L'extension majeure du montage chez Eisenstein est qu'il prend en charge la production de signification et l'organisation du discours filmique. Il envisage également le cadrage comme un travail préliminaire au montage.



Le « contrepoint audiovisuel » d'Eisenstein associe ses images à des éléments sonores, prenant ainsi une place à part entière dans la construction de l'image, ou créant un discours parallèle.

### 1.3. L'influence sur le spectateur.

La « réflexologie » d'Eisenstein, pour laquelle tout comportement humain est défini par un nombre de phénomènes élémentaires. Eisenstein pense que l'on peut tout calculer sur l'image ; ainsi, il suppose pouvoir prévoir la réaction psychologique de son spectateur, grâce aux images qu'il propose. L'objectif final étant d'attirer l'adhésion affective et intellectuelle du spectateur. Cette technique est comparable à la *captatio benevolentiae* (latin « le fait d'attirer la bienveillance ») en littérature.

## **2. André Bazin et le cinéma de la « transparence » :**

Le système de transparence du montage de Bazin s'appuie sur un postulat articulé en deux thèses ; la première thèse perçoit qu'aucun événement du « monde réel », « n'est jamais doté d'un sens tout à fait déterminé a priori. » Bazin appelle cette vision « l'ambiguïté immanente du réel. » Sa deuxième thèse entretient un lien « ontologique » avec sa première, c'est-à-dire que cette contingence, cette absence de détermination dont est marquée le réel doit être transposée à l'écran « – ou s'y efforcer. » Ainsi, cette conception du montage amène Bazin « à réduire considérablement la place concédée au montage. »

Nous pouvons nous baser sur trois axes pour décrire (sans prétendre tout dire) cette conception relative au montage :

### 2.1. Le montage « interdit » :

Bazin définit lui-même « le montage interdit » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique – même si celle-ci est impliquée. »

### 2.2. La transparence

Selon Bazin, la succession des plans peut être discontinuée dans l'intérêt de la narration, mais à condition que la succession discontinuée des plans soit « masquée », dans un souci de transparence, et que la construction réaliste reste plausible. Les auteurs synthétisent la pensée de Bazin de cette manière : « le film a pour fonction essentielle *de donner à voir* les événements représentés et non de se donner à voir lui-même en tant que films. »

Leitmotiv du « cinéma classique » ; le raccord, il se distingue en plusieurs figures : (« liste non exhaustive)

- Le raccord sur un regard.
- Le raccord de mouvement
- Le raccord sur un geste
- Le raccord dans l'axe (deux moments successifs d'un même événement sont traités en deux plans, le second étant filmé dans la même direction, mais la caméra s'est approchée ou éloignée par rapport au premier.)

### 3. Le refus du montage hors raccord :

« Conséquence logique des considérations précédentes, Bazin refuse de prendre en compte l'existence de phénomène de montage hors du passage d'un plan au suivant. »

Il valorise la profondeur de champ et le plan séquence qui produisent selon lui un gain de réalisme.

#### L'interdiction de conclure sur le montage :

Bazin et Eisenstein sont en totale opposition sur la façon d'appréhender le montage. Ils représentent chacun un courant différent du cinéma, des genres indépendants proposant une lecture différente, grâce à une utilisation et une conception diamétralement opposée du montage. Cette différence participe à la richesse historique, théorique et dialectique de l'art cinématographique.

Le paradoxe J.L. Godard le montage est à mi-chemin entre un montage narratif et discursif. En effet, le déroulé des actions est linéaire, l'on comprend parfaitement le fil conducteur du récit et l'enchaînement des actions. Des figures d'enchaînement (raccords) très classiques sont mises en jeu comme le fondu enchaîné qui signifie l'ellipse temporelle. Cependant, son montage est aussi expressif, car il livre de la signification. Ce positionnement rend le spectateur acteur de la situation.

Ce phénomène fut nommé et analysé par Pasolini comme la « subjectivité indirecte libre ». Pour l'éclaircir, nous invoquerons *L'image-mouvement* de Gilles Deleuze qui livre une analyse éclairante de ce phénomène :

« La caméra ne donne pas simplement la vision du personnage et de son monde, elle impose une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit. Ce dédoublement, c'est ce que Pasolini appelle une "subjectivité indirecte libre" » (...) « Il s'agit de dépasser le subjectif et l'objectif vers une forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu. Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives ou objectives ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme (la question ne se pose donc plus de savoir si l'image était objective ou subjective). C'est un cinéma très spécial qui a acquis le goût de "faire sentir la caméra". »<sup>2</sup>

Nous pourrions ajouter aussi faire sentir le montage.

Nous pouvons dire qu'il y a autant de types de montages que regards.

Pour finir : *Le Daim* Quentin Dupieux : 25min10s

---

<sup>2</sup> « Subjectivité indirecte libre » de Pasolini filtrée par Deleuze.

## **Bonus :**

Vincent Amiel : *L'esthétique du montage* :

Type de montage	Articulations des plans	Relation entre les plans	Procédé d'assemblage	Principe de transition	Représentation du monde	Procédé esthétique dominant
Montage narratif	Continu	Articulation	Raccords nécessaires	Transparence mimétique	Un monde évident	Découpage (ex : Wells)
Montage discursif	Discontinu	Confrontation	Choix intelligibles	Démonstration	Un monde à construire	Greffe (ex : Resnais)
Montage de correspondance	Discontinu	Echos	Suggestion	Suggestion	Un monde à percevoir	Collage (Ex : Pialat)

## Bibliographie :

- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc. *Esthétique du film*, éd. Nathan, 1986
- Amiel Vincent, *Esthétique du montage*, éd. Armand Colin, 2014
- GARDIES André, *Le Récit filmique*, éd. Hachette Supérieur, 1993
- GOLIOT-LETE Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, éd. Armand Colin, 2012
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* 12<sup>ème</sup> éd. du Cerf, 2000
- DELEUZE Gilles, *L'image mouvement*, Paris éd. Les éditions de Minuit, 2012
- GENETTE Gérard, *Figure II*, éd. Points, 1979
- GENETTE Gérard, *Figure III*, éd. Seuil, 1972
- MONDZAIN Marie José. *L'image peut-elle tuer ?* éd. Bayard, 2002
- MONDZAIN Marie José. *Homo Spectator*, éd. Bayard, 2013
- <http://www.transmettrelecinema.com/video/le-montage-parallele/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=xcE8u8qnK8c>
- <https://www.youtube.com/watch?v=snnHL7HUzFI>
- <https://vimeo.com/65915216>