

INITIATION AU VOCABULAIRE DE L'ANALYSE FILMIQUE

Séance 9 : EFFETS DE MONTAGE

CONCEPTIONS DU MONTAGE

Le montage est sans doute l'élément du langage cinématographique qui a donné lieu au plus grand nombre de commentaires et de débats. Cinéastes et théoriciens ont adopté, à son égard, des positions variables. On peut ainsi opposer l'élaboration des règles de montage dans l'esthétique classique – et l'analyse célèbre qu'en propose le critique André Bazin –, à l'usage qu'en font les cinéastes soviétiques des années vingt, et en particulier Eisenstein.

1 – La « transparence » classique et le « montage par continuité » :

L'usage du montage dans le cinéma classique est caractérisé par la recherche de la plus grande « continuité » possible entre les plans, conformément à un projet esthétique global qu'André Bazin a décrit en utilisant le terme de « transparence ». L'esthétique de la « transparence » répond à une conception du cinéma selon laquelle la mise en scène doit se faire oublier, devenir « transparente », s'effacer au profit de la diégèse, de façon à accroître l'illusion de réalité.

Sur la notion de transparence et le montage classique, on pourra consulter, outre *Esthétique du film* et *L'art du film : une introduction*, l'ouvrage d'André Bazin, *Orson Welles*, Cerf, 1972, et son article « *L'évolution du langage cinématographique* », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris, 1990 (réédition).

Certains réalisateurs et certains courants considèrent au contraire le montage comme l'élément dynamique essentiel du cinéma, et valorisent ses effets en tant que tels, sans obéir à la logique du découpage classique, et en exhibant la fragmentation. Le cas le plus exemplaire est sans doute celui d'Eisenstein, dont la pratique du montage est indissociable de l'élaboration d'un système théorique cohérent.

2 – Le montage chez S. M. Eisenstein :

La conception eisensteinienne du montage se fonde sur un postulat radicalement opposé à celui de Bazin : le cinéma n'est pas destiné à reproduire le réel, ou à en donner l'illusion, mais à produire un discours. Le montage devient un instrument au service de la construction de ce discours, sous-tendu, en l'occurrence, par une idéologie marxiste. Au plan formel, les notions centrales pour Eisenstein sont celles de « fragment » et de « conflit ». La production du sens par le montage découle du choc, du conflit entre les fragments. La discontinuité est donc volontairement mise à profit pour provoquer un effet sur le spectateur et faire surgir les idées que l'on souhaite lui transmettre.

Sur le montage chez Eisenstein, voir *Esthétique du film*.

Barthélémy Amengual, dans son étude critique *Le Cuirassé Potemkine*, S. M. Eisenstein, Nathan, collection Synopsis, 1992, analyse les différents types de conflits mis en œuvre dans la célèbre séquence des escaliers d'Odessa.

3 – « Montage productif » et « effet Koulechov » :

Dès les débuts de la théorie du cinéma, l'accent a été mis sur l'idée de montage « productif » : est considéré comme tel un montage qui, par l'association de deux images, ou plus généralement de deux éléments filmiques, produit un effet spécifique qu'un seul de ces éléments, pris isolément, est impuissant à produire. Or, cette productivité n'est pas l'apanage d'un type de montage, elle est bien plutôt coextensive au montage lui-même. Certes, elle est plus facilement repérable dans l'exercice des fonctions rhétoriques du montage que dans celui de ses fonctions narratives : une

analogie, par nature, ne peut être produite que par l'association de deux termes. Cependant, certains procédés de montage dont la fonction principale est narrative illustrent aussi de façon frappante cette « productivité ». Par exemple, le montage alterné, dans une poursuite, crée du suspense, c'est-à-dire, pour le spectateur, un état de tension spécifique, lié à l'attente de la résolution de l'alternative posée par le récit : X va-t-il ou non rattraper Y ? Cet effet émotionnel est produit par le montage d'une image de X et d'une image de Y. Il est absent de chacune de ces images prises isolément.

Cette « productivité » du montage a été démontrée de façon frappante par les expériences de Lev Koulechov dans les années vingt. L'une d'entre elles consistait à projeter aux spectateurs trois montages faisant alterner un même gros plan du visage inexpressif de l'acteur Ivan Mosjoukine avec, respectivement, un bol de soupe, un cadavre, un enfant jouant. Alors qu'il s'agissait du même plan, le public, dit-on, lisait sur le visage de l'acteur, à chaque montage, une expression nouvelle, créée en fait de toutes pièces par la confrontation avec l'objet supposé de son regard : la faim dans le montage avec le bol de soupe, la tristesse dans le cas du cadavre, et l'attendrissement dans celui de l'enfant. Bien que l'existence même de cette expérience soit douteuse, elle est devenue mythique, et a donné naissance à la notion d'effet-Koulechov, qui a connu une immense fortune critique et sert de façon récurrente de point d'appui à la démonstration des pouvoirs du montage. Hitchcock lui-même, dans ses entretiens avec Truffaut, s'y réfère pour analyser le fonctionnement des raccords sur le regard dans *Fenêtre sur cour*.

Sur la notion de « montage productif », voir *Esthétique du film*.

Pour une histoire détaillée de la notion d'effet-Koulechov, cf. François Albéra, « Koulechov en effet », in *Brûler les planches, crever l'écran*, s.d. de Gérard-Denis Farcy et René Prédal, *L'Entretiens*, 2001, p. 97-113.

Propos d'Hitchcock sur l'effet Koulechov dans *Hitchcock / Truffaut*, Gallimard, 2003.