

Ciné-Club
Universitaire

du
12 janvier
au
5 avril 2004

lundi
19h et 21h

Auditorium
Arditi-Wilsdorf

COUPER-COLLER, LE MONTAGE AU CINÉMA

12 janvier	19h	<i>Naissance d'une nation</i> David Wark Griffith
19 janvier	19h	<i>L'argent</i> Macel L'Herbier
26 janvier	19h	<i>Octobre</i> Sergeï Eisenstein
	21h	<i>Berlin, symphonie d'une grande ville</i> W. Ruttman
		<i>Paris qui dort</i> René Clair
		<i>Entracte</i> René Clair
		<i>À propos de Nice</i> Jean Vigo
2 février	19h	<i>L'homme à la caméra</i> Dziga Vertov
	21h	Conférence de Philippe Dubois
8 mars	19h	<i>La bataille de Chine</i> Frank Capra
	21h	<i>La bataille de Russie</i> Frank Capra
15 mars	19h	<i>Shadows</i> John Cassavetes
	21h	<i>Citizen Kane</i> Orson Welles
22 mars	19h	<i>Hiroshima mon amour</i> Alain Resnais
	21h	<i>Pacific 231</i> Jean Mitry
		<i>À bout de souffle</i> Jean-Luc Godard
29 mars	19h	<i>Bataille sur le grand fleuve</i> Jean Rouch
	21h	<i>Moi, un noir</i> Jean Rouch
		<i>Au début; Nous; Les habitants;</i>
		<i>Les saisons; Notre siècle</i> Artavazd Pelechian
5 avril	19h	<i>Sans soleil</i> Chirs Marker
	21h	<i>Il était une fois dans l'ouest</i> Sergio Leone

C i n é - C l u b U n i v e r s i t a i r e

Auditorium Arditì-Wilsdorf
1, av. du Mail
1205 Genève

Les lundis à 19h et 21h

Billet 1 séance à 8.-
Carte 3 entrées à 18.-, non transmissible
Abonnement pour tout le cycle à 60.-
Vente uniquement à l'entrée des séances

Ouvert aux étudiants
et non étudiants

Renseignements:
Activités culturelles
4, rue De-Candolle | 1205 Genève
<http://activites-culturelles.unige.ch>

Sommaire

De Smith à Griffith: naissance du montage.....	4
L'école soviétique: montage intellectuel et idéologique.....	7
Avant-garde française: musicalité du montage	10
Frank Capra: nervosité du montage.....	12
Résumé des films.....	14
Nouvelle vague: une révolution dans le montage.....	17
Tarkovski: contre une esthétique du montage	22
Glossaire	24
Bibliographie	27

L'argent

Film restauré par les ARCHIVES
FRANÇAISES DU FILM, dans le cadre
du plan de sauvegarde des films
anciens du Ministère de la Culture



MCM

Éditorial

Guido Ferretti

Notre décision de proposer un cycle sur le montage n'est pas un acte d'arrogance cinématophile, mais de pédagogie. Le montage, acte ultime de la construction filmique, construit le sens et l'esthétique du film. Il nous semble donc essentiel de fournir aux étudiants, premiers destinataires de notre ciné-club, des repères leur permettant de s'orienter dans les étapes fondamentales du développement du montage. Bien que la perspective historique nous ait paru prioritaire, il est impossible de tracer une histoire du montage dans le contexte restreint d'un cycle. Nous avons donc essayé d'identifier quelques points de repère fondamentaux qui ont imposé des changements radicaux sur le plan esthétique et technique.

À l'origine, le montage n'était qu'un collage de plans temporellement séquentiels. Le concept d'action sur le temps et sur l'histoire en coupant et collant des images (montage) a été généré par l'école de Brighton, et s'est développé de manière systématique avec David Wark Griffith, créateur des concepts de montage alterné et de montage parallèle. **Naissance d'une nation**, programmé en ouverture du cycle, représente l'accomplissement du parcours de création du montage alterné.

Un autre pas est franchi dans les années 20 par les avant-gardes françaises (*L'argent* de Marcel L'Herbier et les courts métrages de René Clair et Jean Vigo) et puis avec les théoriciens soviétiques (*Octobre* de Sergueï Eisenstein et *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov). Ces mouvements ont créé le montage idéologique. Mais c'est également à partir de ces mouvements que les principes du montage classique des années 30 ont été définis.

La projection de *L'homme à la caméra* est l'occasion d'une collaboration avec La Haute école d'arts appliqués (HEAA-Genève), qui présente "Défilements", une exposition à partir de Vertov, qui éclaire les héritages multiples du cinéma de Vertov dans l'art contemporain. Des travaux photo ou vidéo et des installations interactives d'artistes et d'étudiants y seront présentés, résultat d'un projet de recherche que la HEAA a mené en collaboration avec Philippe Dubois depuis 2000¹. La soirée du 2 février sera donc entièrement consacrée à Vertov: après la projection du film, Philippe Dubois donnera une conférence intitulée "Monter, montrer: regards déplacés", et un documentaire sur le cinéma de Vertov terminera la séance.

Le classicisme des années 30 est remis en cause par le travail de Frank Capra et Orson Welles sur le temps et la structure du montage. Capra a entre autres contribué à accélérer le temps de l'action: cette démarche, abordée dans un texte sur la "nervosité" de Capra², est représentée par deux documentaires de la série *Why we fight*, à savoir *La bataille de Chine* et *La bataille de Russie*. La révolution de la structure filmique réalisée par Welles est emblématiquement représentée par *Citizen Kane*.

Entre les années 50 et 60, la Nouvelle Vague opère une nouvelle révolution, introduisant les faux raccords, les raccords hétérodoxes (*À bout de souffle* de Godard) et la destruction de l'organisation temporelle du film (montage atemporel d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais). De l'autre côté de l'Atlantique, *Shadows* de John Cassavetes contribue aussi à cette révolution structurale. Le cycle s'achève par des films plus récents, montrant dans leur diversité que nous sommes bien loin de la fin d'un parcours destiné à nous offrir encore beaucoup de surprises et de découvertes.

Bonne lecture et bonne vision.

¹ Voir p. 28

² Voir p. 12



De Smith à Griffith: naissance du montage

«[...] Méliès, entravé par la fixité de sa caméra, ne comprit pas la nature du montage et n'en soupçonna pas les apports possibles. En 1904 encore, dans *Le voyage à travers l'impossible*, il commet de graves erreurs de montage imputables à son optique théâtrale: "Il montrait d'abord les voyageurs à l'intérieur du wagon: le train s'arrête, le wagon se vide complètement. Dans la scène suivante, sur le quai de la gare, la foule attend le train: il arrive, il s'arrête et les voyageurs de la scène précédente en descendent seulement."¹ Le progrès décisif fut accompli par l'Anglais George Albert Smith: dans des films tournés en 1900 (*La loupe de grand-mère*, *Vu dans une lunette d'approche*), il intercale des gros plans, justifiés par le sujet, dans des plans moyens ou généraux: il s'agit d'un *montage* au sens propre du terme, du fait du changement de *point de vue*. La même année, son compatriote James Williamson tourne *L'attaque d'une mission en Chine*, premier exemple d'un récit proprement cinématographique. Il est, écrit Georges Sadoul, "incomparablement plus évolué qu'aucun film américain ou français de cette époque. L'action se transporte avec aisance d'un lieu dans un autre. [...] L'héroïne en danger se précipite au balcon pour agiter son mouchoir et, aussitôt, nous nous transportons à l'extérieur de la mission, dans une plaine où galope le bel officier qui vole à

son secours. [...] Williamson usait d'un procédé qui n'est pas concevable au théâtre et découvrait un des grands moyens du cinéma: l'alternance des actions se déroulant simultanément dans deux lieux éloignés."² Ainsi était accompli un progrès décisif, la mise en œuvre d'un *récit* fondé sur une continuité temporelle dans des espaces différents mais contigus.

C'est aussi à Williamson, principal représentant, avec Smith, de ce que Sadoul appelle "l'école de Brighton", qu'on doit le premier *film poursuite*, *Arrêtez le voleur!* qui comporte un montage alterné entre poursuivants et poursuivi. "Mais si les pionniers de Brighton furent les premiers à poser les conditions élémentaires du montage, écrit Jean Mitry, c'est à l'Américain Edwin Porter qu'il appartient de leur avoir donné un *sens*", dans *La vie d'un pompier américain* (1902) et surtout *L'attaque du grand rapide* (1903), "qui peut être considéré comme le premier film réellement *cinématographique*"³ par la fluidité et la cohérence du récit. Dès lors est inventé l'essentiel du cinéma, le *montage narratif* qui s'oppose radicalement au découpage du récit en scènes analogues aux tableaux de théâtre.

Mais c'est Griffith qui fera faire au langage filmique son progrès décisif. Dès 1911, dans *La télégraphiste de Lonedale* puis dans *Les*

mousquetaires de Pig Alley, il pratique avec maîtrise le montage alterné et utilise toute la gamme des plans, y compris des gros plans d'objets (*inserts*) et des premiers plans de visages. "S'il ne fut l'inventeur ni du montage, ni du gros plan [...], du moins fut-il le premier à avoir su les organiser et en faire un *moyen d'expression*"⁴ souligne Mitry. Et Sadoul en fait la démonstration en analysant *Enoch Arden* où, écrit-il, Griffith "déploya pleinement pour la première fois les ressources de son style. La poursuite ne tenait plus aucun rôle dans ce film, mais l'auteur y conservait un procédé né de la poursuite: la juxtaposition de courtes scènes jouées dans des lieux différents. Le lien entre ces scènes n'était plus constitué ni par leur succession simultanée dans le temps, ni par le déplacement du héros dans l'espace, mais par une communauté de pensée, d'action dramatique. Ainsi voyait-on Enoch Arden dans son île déserte et sa fiancée Annie Lee, qui l'attendait, alterner sur l'écran, en gros plan, dans un montage rapide qui traduisait l'angoisse de la séparation pour deux êtres qui s'aiment."⁵

Ainsi est accompli le deuxième progrès décisif, la découverte du *montage expressif*, qui comporte ici l'utilisation des deux types de montage que j'appelle *montage alterné* (fondé sur la simultanéité temporelle des deux



actions) et *montage parallèle* (fondé sur un rapprochement symbolique) et dont on trouve un autre exemple dans la célèbre *Conscience vengeresse* du même Griffith par l'alternance entre la jeune fille pleurant le départ du garçon qu'elle aime et le vieillard qui se lamente au même moment sur sa jeunesse enfuie. Ce montage expressif, où la succession des plans n'est plus seulement dictée par le besoin de raconter une histoire mais aussi par la volonté de susciter chez le spectateur un choc psychologique, ce sont les Soviétiques qui vont le conduire à son apogée sous la forme du troisième progrès décisif, le *montage intellectuel* ou *idéologique*.»

Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Éd. du Cerf, 1992, pp. 153-155.

- 1 Georges Sadoul, *Le cinéma*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1948.
- 2 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tome II, Paris, Éd. Denoël, 1947, pp. 180-182.
- 3 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome I, Paris, Éd. Universitaires, 1963-65, pp. 274-275.
- 4 *Ibid.*, p. 276. Koulechov, dont le jugement ne peut être contesté en matière de montage, écrit: "Le premier réalisateur qui utilisa le montage comme un élément de création cinématographique fut Griffith... Les Américains de l'époque de la Première Guerre mondiale et des années suivantes (Ince, De Mille, Vidor, Griffith, Chaplin) furent les meilleurs cinéastes du monde et les techniciens et les artistes de cinéma de tous les pays apprirent les bases de leur art dans le cinéma nord-américain." (*Traité de la réalisation cinématographique*).
- 5 Georges Sadoul, *Le cinéma*, *op. cit.*, pp. 555-556.



L'école soviétique: montage intellectuel et idéologique

Copier | coller: montage de textes proposé par Astrid Maury

Les Soviétiques et l'arme du montage

«Les cinéastes soviétiques réclamaient une “révolution dans l'art”, parallèle à la révolution politique et sociale qui venait de s'opérer dans leur pays. Plusieurs mouvements d'avant-garde se développèrent autour du poète Maïakovski, chef de file du courant futuriste. Pour ces jeunes révolutionnaires, le summum de la modernité était curieusement le “modèle américain” avec son culte de la machine et de la vitesse, ses rythmes frénétiques, ses films burlesques, ses “serials” et surtout ce moyen d'expression tout neuf: le montage.

Griffith était un pragmatique poussé à l'invention par le souci premier de raconter une histoire. Au contraire, les nouveaux cinéastes soviétiques étaient des théoriciens. Tout les y conduisait: l'esprit avant-gardiste qui n'aime rien tant que les manifestes, l'engagement révolutionnaire soucieux de justification, la rareté même de la pellicule qui affectait alors le pays et encourageait à retourner les idées avant de tourner la manivelle».¹

La révolution menée est donc autant politique qu'esthétique. Il s'agit d'éveiller les consciences, de déclencher chez le spectateur des sentiments qui le pousseront à l'action, par le biais d'un nouveau “ciné-langage”, qui utilise le montage comme dynamique

signifiante. Le sens surgit alors de la combinaison extrêmement découpée des plans, de la collision des photogrammes-fragments. Prélevés du réel, ces fragments, souvent en gros plans, perdent leur signification autonome et accèdent ainsi par leur mise en relation à un nouveau rapport de sens.

Le montage a constitué une préoccupation essentielle des cinéastes russes, qui cherchaient à prolonger au cinéma les apports esthétiques du constructivisme, du futurisme et des expérimentations théâtrales de l'avant-garde. Mais si la volonté de changer la société par un changement dans le cinéma était commune à ces artistes, leur point de vue sur le montage, voire leur conception du cinéma, divergeaient cependant.

Ils avaient tous tiré enseignement des théories de Lev Koulechov, directeur du laboratoire expérimental de l'Institut du cinéma de Moscou, qui avait démontré les pouvoirs créatifs et expressifs du montage sur le spectateur.² Vsevolod Poudovkine optait pour un cinéma s'appuyant sur un scénario (contrairement à Dziga Vertov et Sergueï Eisenstein), qui devait être le vecteur d'une idéologie juste. Le montage fondait pour lui le discours métaphorique du film et sa qualité esthétique.

Vertov, quant à lui, voulait insuffler au cinéma la mission de révéler une réalité prise sur le vif, diffractée par des points de vue multiples. Pour Vertov, tout devient alors montage lorsqu'il s'agit de construire un film. La notion est extensive, et désigne à la fois le repérage des lieux, le choix d'un cadrage jusqu'à l'acte final communément appelé *montage*. Le “ciné-œil” (l'œil de la caméra) permet le “déchiffrement communiste du monde réel”. Les interventions sur le déroulement de la pellicule (ralenti, accéléré, surimpressions, décadres) témoignent de la supériorité de l'œil mécanique face à l'œil humain.

Mais le cinéaste russe qui reste emblématique du montage (de par ses écrits et son œuvre cinématographique) demeure Sergueï Eisenstein. «Plutôt que soumettre ses figures et ses structures de montage aux grandes lignes d'une histoire, Eisenstein a conçu ses films comme des constructions par le montage.»³

Eisenstein et le montage des attractions

Chez ce grand cinéaste, le montage est “intellectuel”: il est destiné à provoquer, à travers la juxtaposition savante de deux plans indépendants, un choc émotionnel chez le spectateur, et de déclencher une idée. Le montage souligne la discontinuité inhérente aux

photogrammes, brisant la fluidité narrative. «Si le montage doit être comparé à quelque chose, les collisions successives d'un ensemble de plans peuvent être comparées à une série d'explosions dans un moteur automobile ou un tracteur.»⁴ Il appelle ce montage "le montage des attractions."⁵ «Dans *La grève* (1925), les images de la répression tsariste contre les grévistes d'une usine métallurgique étaient juxtaposées à celles d'animaux égorgés dans un abattoir; aucun lien, ni géographique, ni narratif, ne reliaient les deux actions. Dans *Octobre* (1927), les discours verbeux des Mencheviks étaient entrelardés de gros plans de mains de harpistes soulignant la vanité et le caractère lénifiant des propos tenus, sans que la présence insolite de ces instruments et de ces instrumentistes ne trouve une quelconque justification. [...] Quant à la scène universellement célèbre de l'escalier d'Odessa⁶, elle constitue une sorte de manifeste du montage eisensteinien coordonnant tous les mécanismes de l'émotion jusqu'à faire naître l'idée de la nécessité de la révolte.

L'autre apport d'Eisenstein, qui le place aujourd'hui encore à l'avant-garde, réside dans la liberté qu'il apportait à ses raccords: le soldat lève son sabre (l'amorce du geste), le visage d'une femme déchiré par une balafre sanglante (le résultat de ce geste); un marin

fou de rage brandit plusieurs fois une assiette pour la casser (les répétitions du geste par le redoublement des plans apporte une force surprenante à la scène).

Chez Eisenstein, le montage ne cherchait pas de justification réaliste, il résidait dans une puissante et sèche volonté d'expression.»⁷

Le montage, issu du choc de deux images, repose bien sur le principe du conflit, facteur de dramatisation du récit — à l'opposé de ce qui sera systématisé une dizaine d'années plus tard à Hollywood avec la transparence du montage dans le cinéma classique hollywoodien. Utilisant le montage comme un véritable outil idéologique, l'école soviétique avait saisi là l'impact d'une arme puissante, capable d'agir sur les masses et de traduire les rapports conflictuels de classes. En juxtaposant deux réalités contradictoires, ce "montage dialectique" rendait possible le dépassement des antagonismes de la société. Si les cadrages audacieux renforcent l'effet du montage, ce dernier demeure tout à la fois le lieu du heurt, du contrepoint⁸, de la discontinuité tout comme celui de l'unification du sens.

1 Vincent Pinel, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris, Collection les Petits Cahiers, Cahiers du Cinéma, 2001, pp. 21-22.

2 Expériences connues sous le dénominateur d'"effet K", elles démontrent que "le simple collage de deux images permet que surgissent un lien ou un sens absent des images élémentaires": le plan d'un visage sans expression particulière associé à d'autres plans hétéroclites oriente la lecture du spectateur. Visage neutre + assiette de soupe = le personnage a faim; visage neutre + fillette dans un cercueil = le personnage éprouve de la tristesse...

3 David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film, une introduction*, Bruxelles, Éd. De Boeck Université, 2000.

4 Sergueï M. Eisenstein, *Le film, la forme, son sens*, Paris, Éd. Christian Bourgeois, 1986.

5 "Qui cède à l'attraction du montage cède aussi à l'attraction du plan court. Comment? En faisant du regard la pièce maîtresse de son jeu. Raccorder sur un regard, c'est presque la définition du montage, son ambition suprême en même temps que son assujettissement à la mise en scène". Extrait d'un article paru en 1956 dans *Les Cahiers du Cinéma*, repris par Jean-Luc Godard in *Godard par Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.

6 Dans *Le cuirassé Potemkine* (1925). Avec cette séquence d'anthologie, il est un des plus grands films de l'histoire du cinéma. La maîtrise formelle du montage y est admirable.

7 Vincent Pinel, *op. cit.*, pp. 28-29.

8 Eisenstein, dans *Le manifeste sur le contrepoint sonore*, qu'il signe en 1928 avec Poudovkine et Alexandrov, évoque les potentialités de contrepoint du son par rapport à l'image, potentialités offertes par le cinéma parlant.

Avant-garde française: musicalité du montage

«[I] s'est développé dans les années 1920 une école qui voyait dans le montage une sorte d'équivalent visuel des rythmes musicaux. La scansion, loin d'apparaître comme une rupture artificielle, y devient un instrument susceptible de créer des émotions, et même, parfois, des effets dramatiques complexes. Les réalisateurs qui, de près ou de loin, se sont retrouvés autour d'un tel sentiment ont souvent utilisé des expressions empruntées au vocabulaire musical pour traiter du cinéma comme ils le concevaient. En grande partie pour l'éloigner des conceptions trop fortes du théâtre, de la peinture et de la littérature romanesque (toutes influences revendiquées généralement à l'époque par les autres cinéastes), ils revendiquent une puissance d'expression liée au "tempo". Au flux des images, au mouvement incessant de la lumière et des corps à l'écran, à la succession nécessaire des "impressions". Le cinéma y devient expression du flux visuel comme la musique est organisation du flux sonore. Et cette organisation, qu'est-elle sinon le montage?

Ainsi Abel Gance (*La roue* en 1923, *Napoléon* en 1927), Jean Epstein (*Cœur fidèle* en 1923, *La chute de la maison Usher* en 1928), Marcel L'Herbier (*L'Inhumaine* en 1924), Germaine Dulac ou Jean Grémillon vont chercher, au cours des années 1920, à utiliser les possibilités conjointes des volumes internes et des

ruptures de vision pour modeler la matière cinématographique.

Le premier outil de ces créations est le "montage accéléré" (certains détracteurs l'appellent aussi "montage précipité", ce qui rend assez bien compte du déferlement d'images qu'il occasionne), dont l'utilisation par Gance dans *La roue* frappe tous les esprits, et favorise l'emploi répété dans d'autres films. [...]

L'action de *La roue* se passe en partie dans un train, où les émotions des personnages sont liées à la vitesse de celui-ci, ainsi que, pourrait-on dire, à la façon de la filmer. "Filmer la vitesse"... c'est précisément la gageure de ce type d'expression cinématographique; et pour qu'à la vitesse s'ajoute *a fortiori* une intensité dramatique, ni le cadre ni les éléments qu'il contient ne suffisent. Gance utilise alors les ressources du montage, travaillant sur des oppositions plastiques, des ruptures de lignes (rails qui courent l'un vers l'autre, locomotives lancées dans toutes les directions, par la très rapide succession des plans à l'écran), et une accélération propre des enchaînements. [...]

Il s'agit en effet, dans cette perspective, de créer des chocs tout autant que des associations, et c'est le même procédé qui permet les uns et les unes, puisque la brièveté des plans "hache" la perception par des effets de sac-

cade, tandis que la rapidité de succession crée de fausses superpositions. Étonnamment modernes, ces figures de montage sont comparables à ce que peut produire aujourd'hui, à plus grande échelle, la vidéo. Dans les clips par exemple, ou dans certains génériques, certains courts-métrages, on retrouve ces effets de transformation plastique, où la succession rapide des images donne à la fois du rythme (les ruptures) et du liant (les associations).

Dans *L'Inhumaine*, Marcel L'Herbier est plus radical encore, puisqu'il intègre dans des séquences de montage accéléré des plans totalement abstraits. Lorsque l'héroïne "ressuscite", dans l'atelier d'un savant fou, on assiste à une suite de mouvements qui, réellement, n'ont de fonction que sensible, hors toute volonté de représentation concrète. Un balancier de métal, des pistons, des lumières brusquement changeantes, et même quelques plans entièrement blancs, entièrement noirs ou jaunes, viennent scander la vision. Ce sont des déplacements de luminosité, des accords plastiques et des mouvements abstraits qui sont recherchés au moment où il s'agit d'é mouvoir le spectateur par le sens. On saisit alors autrement l'enjeu des réticences de Tarkovski à propos du "formalisme" du cinéma soviétique; si formalisme il y a, au sens propre du terme, il est plutôt du côté de



Gance ou de L'Herbier — bien que l'un n'exclue pas l'autre. Dans le cinéma soviétique, les multiples ruptures reposent sur un sujet qui va très au-delà du motif: les épisodes du pont dans *Octobre* (1927) ou des escaliers d'Odessa dans *Le cuirassé Potemkine* (1925) mettent en scène des éléments figuratifs. Déstructurés, certes analysés, mais qui valent pour ce qu'ils représentent. Ce qui n'est pas le cas dans le "montage musical" des cinéastes français dont nous parlons ici.

Que ce montage sensible (Henri Langlois avait parlé à son sujet d'école "impressionniste") tire sa valeur du *legato*, du délié formé par la succession plutôt que des entités de chaque fragment, est encore manifesté par l'emploi fréquent des fondus et des superpositions. Les premiers sont des effets de collage qui associent d'autant plus intimement les plans qu'ils leur permettent, le temps de quelques images, d'apparaître ensemble à l'écran, de mêler leurs éclats ou leurs volumes, avant de se succéder effectivement. Des cinéastes comme L'Herbier ou Epstein ont beaucoup usé de telles figures. (Jean Vigo lui-même, héritier de cette école, emploiera des superpositions jusque dans son dernier film, *L'Atalante* [1934].) Elles viennent parfois compléter le montage accéléré, manifestant plus précisément encore le rôle de synthèse esthétique joué par ce dernier.

Les superpositions (sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre suivant) constituent un véritable "montage de surfaces". Davantage qu'un "montage dans le plan", qui désigne une confrontation ou une différence marquée entre plusieurs entités dans un même plan, il s'agit ici de la mise en correspondance d'un ou plusieurs plans sur la même surface. Dans le *Napoléon* de Gance, il peut y avoir jusqu'à huit ou douze plans ainsi superposés. Des effets de foule, de tempêtes, sans rapport anecdotique, y sont alors associés dans l'esprit. Des effets visuels plutôt que des figurations repérables: là encore c'est la forme plutôt que la représentation qui est en elle-même l'horizon du montage. "Il faut juguler l'intelligence du spectateur, l'empêcher de reprendre ses esprits...", dit Abel Gance à propos de certaines de ces séquences. Ce ne sont donc plus ni le récit ni le discours qui légitiment l'unité du plan et son articulation avec les autres, mais les rapports de sensibilité que ces derniers peuvent établir, la synthèse de mouvements que seul ce procédé peut mettre en évidence. Souvenons-nous de la comparaison de Gance avec un orchestre: si chaque image est comme un instrument, le montage de surfaces est bien une "symphonie visuelle".

De ce projet cinématographique de l'avant-garde des années 1920, et des quelques films ou séquences qui l'ont mené à bien, il faut retenir une autre caractéristique: la prise en compte prioritaire de la *quantité* d'éléments sur la qualité. Là encore, le montage de cette avant-garde se démarque fondamentalement des conceptions dont nous avons parlé auparavant. Nécessité et démonstration exigent des éléments stables et choisis: on ne peut raconter une histoire ou proposer un jugement de valeur sans en choisir précisément les signes; le cinéma narratif ou le cinéma de propagande reposent, nous l'avons vu, sur des axiomes, des qualités premières reconnues par tous. Ils reposent sur des entités définies, que la section des plans affirme en les sertissant. Chez Gance, ou chez Epstein, il y a une attention au nombre, souvent préférée pour désigner le phénomène. Comme si le mouvement était dans la profusion, plutôt que dans la ligne. Dans la somme infinie des variations infimes, des décalages, ou même des répétitions pures et simples. Le montage n'est plus un outil alors, un artifice de présentation: il devient le principe même de révélation, la seule figure possible d'une vérité dont la stabilité de l'image unique ne sait pas rendre compte. [...]»

Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, 2002, pp. 83-86.

Frank Capra: nervosité du montage

«D'abord réalisateur de comédies, Frank Capra avait trouvé un rythme, qui a fait son succès. Il s'était, en effet, aperçu dès 1932, alors qu'il tournait *American Madness*, qu'une scène qui lui semblait bien rythmée sur l'écran de la salle de montage paraissait plus lente lorsqu'il la voyait en salle sur grand écran. Il en avait tiré la conclusion — fort intéressante pour les monteurs — non pas que la taille de l'écran change le rythme d'un film, mais que les réactions d'un individu sont plus *intenses* lorsqu'il est au milieu d'une foule que seul. Et il avait alors cherché tous les moyens d'accélérer les scènes au tournage et au montage.

Il a ainsi éliminé les longs déplacements des acteurs — leurs entrées et sorties de champ — et banni les fondus-enchaînés. "C'était un truc photographique que les cinéastes étaient fiers d'exhiber, mais que les spectateurs trouvaient passablement ennuyeux. Je me débarassai des fondus-enchaînés en faisant passer sans transition, au montage, l'ascenseur du huitième étage au rez-de-chaussée, et l'arbre en fleurs à l'arbre couvert de neige. En faisant chevaucher les dialogues; dans la vie, en effet, les gens se coupent, n'attendent pas que l'autre ait fini de parler. En accélérant d'un tiers environ la vitesse de la prise de vues."¹

Frank Capra a continué d'appliquer ces moyens à ses autres films, et ce fut le fameux secret — non percé à jour, sauf par lui-même dans son livre — de son "rythme", de son "naturel", et de l'"intérêt soutenu" de sa mise en scène. Par exemple, à partir de *Mr. Smith Goes to Washington* (1939), ayant remarqué que les gros plans ne rattachaient pas avec l'ensemble du "puzzle", il tournait les gros plan avec le play-back du son des plans d'ensemble correspondant à la scène, ce qui donnait des gros plans plus vivants que lorsque les acteurs attendent les répliques de la doublure, ou même de l'acteur qui sait que la caméra n'est pas sur lui. De même, il avait inventé la méthode qui consiste à faire faire plusieurs prises aux acteurs sans couper.

Une deuxième preuve de la modernité du montage de ce cinéaste, c'est qu'il est sorti des rails des films de fiction. Il a en effet accepté la proposition du Général Marshall, au début des années quarante, de travailler avec l'Armée, pour expliquer aux jeunes Américains, dans une série de films intitulée *Pourquoi nous combattons*, les raisons de leur entrée en guerre.

Frank Capra n'avait jamais réalisé de documentaire, et en avait vu un seul, *Nanouk*, de Robert Flaherty (très peu de documentaires se

faisaient à Hollywood). Il s'est retrouvé avec des actualités américaines et ennemies — films de propagande envoyés par l'Allemagne et le Japon à leurs ressortissants —, des milliers de mètres de pellicule, dont certains dataient d'une trentaine d'années. Il a regroupé tous ces films, et fait appel à une quarantaine de techniciens de Hollywood, réalisateurs, monteurs, assistants-monteurs, musiciens, parmi lesquels John Huston, Anatole Litvak, Tony Veiller, William Hornbeck². Ils ont filmé des inserts, titres de journaux, explications animées, etc., essayant de faire comprendre les intentions ennemies avec leurs propres documents. "Nous avons utilisé tous les moyens possibles pour ne pas rendre ces films ennuyeux. Nous avons utilisé la musique, les sons, les effets spéciaux, le montage de stock-shots, afin que l'écran soit en permanence rempli de choses pendant que l'on racontait l'histoire."³

Il s'agissait à la fois d'un travail de propagande et d'un projet didactique, beaucoup plus vaste qu'une histoire de fiction centrée sur un héros toujours sympathique. S'adressant à des gens qui le plus souvent ne savaient absolument rien de cette guerre et de ses origines, il fallait les convaincre de se battre et leur expliquer avec les moyens du cinéma comment on en était arrivé là. Expliquer des politiques qui

avaient changé au cours des années, et faire connaître l'ennemi, par le commentaire, qui a un rôle important d'information, mais aussi par l'image. Les descriptions de batailles (*La bataille d'Angleterre, La bataille de Russie, La bataille de Chine*) sont souvent plus complexes que les films hollywoodiens de l'époque et rejoignent par leur montage certaines recherches visuelles du cinéma muet⁴. La nervosité qui poussait Frank Capra à trouver des solutions aux problèmes de rythme qu'il rencontra dans ses comédies rejoint l'inventivité concrète qu'il met en œuvre dans cette série de films "de montage".

La série *Pourquoi nous combattons* est souvent citée par des monteurs comme ayant bousculé le montage hollywoodien.»⁵

Dominique Villain, *Le montage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991, pp. 117-119.

1 Frank Capra, *Hollywood Story*, Paris, Éd. Ramsay, 1985.

2 Outre William Hornbeck, dont nous avons déjà signalé la carrière, on peut citer Elmo Williams qui a supervisé le montage de certains épisodes de la série. Né en 1913, il a travaillé d'abord en Angleterre, sous la direction de Merril C. White — qui avait auparavant monté des films de Ernst Lubitsch. Elmo Williams reconnaît sa dette à l'égard de son "cher". C'est ici l'occasion de dire à quel point un apprenti-monteur est marqué par les premiers films sur lesquels il travaille, par les personnes qu'il voit travailler. Elmo Williams s'est rendu célèbre avec *High Noon* (*Le train sifflera trois fois* de Fred Zinneman, 1952). Il a eu l'idée de monter le film en continuité temporelle, c'est-à-dire avec la même durée que l'action, et pour rendre cette idée tangible, d'insérer des plans d'horloge régulièrement dans le film. Elmo Williams est ensuite devenu le bras droit de Darryl F. Zanuck, producteur et co-réalisateur des séquences de batailles du *Jour le plus long*.

3 *Positif*, n° 317-318, juillet-août 1987.

4 André Bazin, dans un article de 1946 repris dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, tout en parlant des "admirables montages de Capra", signale le danger de ce genre de documentaire dont "le principe consiste essentiellement à prêter aux images la structure logique du discours et au discours lui-même la crédibilité et l'évidence de l'image photographique". De l'honnêteté des fins, mais pas des moyens.

5 Dans l'enquête de *Film Comment*, les autres influences mentionnées par les monteurs sur leur travail, sont *Laura* (d'Otto Preminger, monté par Louis Loeffler), *Le troisième homme* (de Carol Reed, monté par Oswald Hafenrichter), *A Place in the Sun* (George Steven, William Hornbeck), *Hiroshima mon amour* et son montage achronologique (Alain Resnais, Henri Colpi), ainsi que la Nouvelle Vague, particulièrement les ellipses de films de Godard. Il est également dit que presque tout ce que l'on peut considérer comme nouveau était déjà utilisé par Griffith, Eisenstein ou Abel Gance.

LUNDI 12 JANVIER

19h *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*)

USA, 1915, 190 min. R: David Wark Griffith Sc: D. W. Griffith et Thomas Dixon Jr Int: Henry B. Walthall, Miriam Cooper, Mae Marsh

À travers le destin croisé de deux familles prises dans la tourmente de la Guerre de Sécession, Griffith exalte le sentiment national, tout en dénonçant l'absurdité de cette guerre fratricide. Techniquement, c'est audacieux et novateur: profondeurs de champ, panoramiques, travellings, montages alternés... Ce film influencera de nombreux cinéastes, à commencer par Eisenstein.

LUNDI 19 JANVIER

19h *L'argent*

France, 1928, 195 min. R: Marcel L'Herbier. Sc: d'après Zola Int: Brigitte Helm, Pierre Alcover, Alfred Abel

Le banquier Saccard est au bord de la banqueroute et mise tout sur un aviateur, Hamelin, qui a conçu un nouvel appareil. Non seulement il s'efforce de séduire la femme de l'aviateur, mais il fait croire à l'échec du vol France-Guyane pour provoquer une panique boursière. Brillante adaptation du roman de Zola qui a été modernisé: une caméra sans cesse en mouvement et constamment inventive. L'Herbier multiplie les tours de force.

LUNDI 26 JANVIER

19h *Octobre* (*Oktjabr'*)

URSS, 1927, 84 min. R: S. M. Eisenstein Sc: Eisenstein, Grigori Alexandrov Int: V. Nikandrov, V. Popov, B. Livanov

La Russie en 1917. L'impression procurée par le montage-attraction cher à Eisenstein, les mouvements de foule, le raffinement de certains décors font d'*Octobre* une véritable symphonie visuelle.

21h *Berlin, symphonie* *d'une grande ville* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*)

Allemagne, 1927, 65 min. R: W. Ruttmann Sc: K. Freund, C. Mayer, W. Ruttmann

Influencé par Vertov, Ruttmann tente de nous livrer le visage de Berlin à travers un documentaire.

Paris qui dort

France, 1923, 36 min., R et Sc: René Clair Int: Henri Rollan, Albert Préjean, Marcel Vallée

Le gardien de la Tour Eiffel découvre un beau jour que Paris est endormi. L'un des premiers films de science-fiction.

Entracte

France, 1924, 22 min. R: R. Clair Sc: F. Picabia Int: J. Borlin, M. Ray, M. Duchamp
Suite d'images burlesques.

À propos de Nice

France, 1930, 45 min. R et Sc: Jean Vigo
Reportage ironique sur Nice et ses habitants. Utilisation malicieuse des trucages et du montage-attraction. Une bombe dans le cinéma.

LUNDI 2 FÉVRIER

19h *L'homme à la caméra* (*Chelovek s Kinoapparatom*)

URSS, 1929, 65 min. R et Sc: Dziga Vertov

La vie d'Odessa: la ville s'éveille le matin et l'agitation grandit. Le soir tombe. La caméra s'emballe. Un film important qui fonde le *Kino-Glaz* (Cin-œil).

21h conférence de Philippe Dubois

Im Land der Kinoveteranen: *Filmexpedition zu Dziga Vertov*

Allemagne, 1995, 86 min. Vo allemande st anglais. R: Thomas Tode Sc: Thomas Tode, Ale Munoz Int: Stephan Canham, Hans Zischler.

Un voyage à travers l'Europe sur les traces de Vertov.



photo couv.: *L'homme à la caméra*

LUNDI 8 MARS

19h *Pourquoi nous combattons* (*Why We Fight*)

Destinée à expliquer aux recrues l'enjeu du conflit mondial et le pourquoi de l'entrée en guerre de leur pays, la série fut commandée à Frank Capra par le Pentagone en 1942. Magistralement réalisée, utilisant le montage, la musique, des animations pour les grandes batailles, des documents frappants et bouleversants, cette série est fascinante et efficace.

La bataille de Chine (*The Battle of China*)

USA, 1941, 67 min. Vo non sous-titrée
The Battle of China montre l'importance de conquérir la Chine dans les visées impérialistes nippones.

La bataille de Russie (*The Battle of Russia*)

USA, 1942, 84 min. Vo non sous-titrée
The Battle of Russia trace un historique de la Russie avant de montrer les combats opposant les Soviétiques aux armées nazies. Des images des sièges de Leningrad et de Stalingrad y sont incluses.

LUNDI 15 MARS

19h *Shadows*
USA, 1960, 81 min. R: John Cassavetes Int: Ben Carruthers, Lelia Goldoni, Hugh Hurd
Greenwich Village au début des années soixante. Hugh, un Noir, ne veut pas s'intégrer à la communauté blanche tandis que Ben, son frère, y serait favorable. "Ce film est une improvisation" précise son réalisateur, qui laissa faire une troupe d'acteurs devant une caméra 16 mm.

21h *Citizen Kane*
USA, 1941, 119 min. R: Orson Welles Sc: H. J. Mankiewicz Int: O. Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore
L'histoire évoque la vie du magnat de la presse W. R. Hearst. Au moment de sa mort, le milliardaire prononce le mot "Rosebud", qui poussera un journaliste à essayer d'en comprendre la signification. Le film est à la fois une enquête sur la vie privée d'un homme public, et une plongée dans l'Amérique capitaliste. L'invention visuelle de Welles fit sensation, et le film est encore unanimement considéré comme un chef-d'œuvre indépoussable.

LUNDI 22 MARS

19h *Hiroshima mon amour*
France-Japon, 1958, 91 min. R: Alain Resnais, Sc: Marguerite Duras Int: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson
Une comédienne vient participer à un film sur la paix à Hiroshima. L'amour qu'elle éprouve pour un Japonais lui rappelle celui qu'elle vécut avec un jeune Allemand pendant la guerre. Sur un ton incantatoire et poétique, en images d'une grande beauté, le film mêle étroitement le passé au présent dans un flot de souvenirs obsédants mais qui déjà s'estompent.

21h *Pacific 231*
France, 1949, 12 min. R: Jean Mitry Sc: d'après le poème symphonique de Arthur Honegger
Jean Mitry utilise un montage stylisé et la musique d'Honegger pour montrer le bref trajet d'un train.

À bout de souffle
France, 1959, 89 min. R et Sc: J.-L. Godard, d'après une idée de François Truffaut Int: J.-P. Belmondo, J. Seberg, D. Boulanger, R. Hanin, J.-P. Melville
Michel Poccard vole une voiture à Marseille. En route vers Paris, il abat un motard. Recherché par la police, il trouve refuge chez une jeune Américaine dont il est amoureux. *À bout de souffle* a bouleversé la narration classique, en faisant fi de toute grammaire cinématographique traditionnelle.

LUNDI 29 MARS

19h *Bataille sur le grand fleuve*
France, 1950, 45 min. R: Jean Rouch
Ethnologue, Rouch tourna son premier film lors d'une expédition sur le Niger. Au montage, il s'aperçut qu'il tenait là un scénario, lequel devint un documentaire.

Moi, un noir
France, 1958, 70 min. R: Jean Rouch Int: Oumarou Ganda
Trois jeunes Africains arrivent à Abidjan pour tenter leur chance. Rouch filme de façon parfois maladroite mais sublime, donnant ainsi à ses images une impression de réalité, mais surtout de vécu.

21h *Courts-métrages*
Artavazd Pelechian
URSS, de 1967 à 1975

Au début; Nous; Les habitants; Les saisons; Notre siècle.
Les films de Pelechian réservent une expérience émotionnelle extraordinaire au spectateur. Ce n'est pas de la fiction: la plupart sont des montages d'images d'archives. Pas de scénario, pas de dialogue. Les séquences qu'il prélève lui-même sur le réel, Pelechian les traite non comme du reportage mais comme des moments de monde ou des condensés d'émotion dont l'intensité essentielle sera révélée et déployée par la magie d'un montage tout en répétitions, variations et interpolations.

LUNDI 5 AVRIL

19h *Sans soleil*
France, 1982, 100 min. R: Chris Marker Voix: Alexandra Stewart
Des lettres d'un cameraman free-lance sont lues par une femme inconnue. Réflexion sur le cinéma, sur la vidéo, sur un monde menacé. Un film difficile et exigeant aux belles images poétiques.

21h *Il était une fois dans l'ouest*
(*C'era una volta il West*)
Italie, 1968, 170 min. R: Sergio Leone Int: Henry Fonda, Charles Bronson, Claudia Cardinale, Jason Robards
Un "opéra" à la fois bouffon et décadent: poussière, manteaux de cuir et revolvers sont les condiments d'un monde âpre et sans pitié. Impressionnant travail sur le temps à travers le montage.

Pour que la première séance du cycle commence à l'heure, les abonnements sont mis en vente dès 18h30.

Une fiche filmique est mise à disposition avant la projection.

Sauf mention particulière les films sont en version originale sous-titrée.



Nouvelle vague: une révolution dans le montage

La transparence du montage classique hollywoodien

«Dès le milieu des années 30, à Hollywood, le montage classique parvint à son apogée au point de devenir un modèle pour les cinématographies du monde entier. Étroitement déterminé par le découpage, il reposait sur quelques principes simples. La forme narrative s'efforce à la simplicité: respect de la continuité, de la linéarité et des trois unités (action, temps et lieu). Le développement narratif dicte la forme du film. Les points de vue successifs du découpage intègrent le spectateur en lui donnant la meilleure vision possible de l'action. Une ponctuation simple (fondus, enchaînés, volets) exprime le passage du temps. L'ambiance sonore, les raccords (de mouvement, de regard), le ping-pong des champs-contre-champs donnent le sentiment de la continuité de l'action. Comme les autres moyens d'expression, le montage s'efforce d'être invisible.

L'un des rares modes de montage qui renonce à cette transparence si intensément recherchée est justement ce qu'on appelle montage dans le vocabulaire technique américain: un bref assemblage de plans très courts utilisés entre deux séquences pour exprimer le passage du temps, une hallucination, le résumé partiel d'une carrière (ainsi les débuts lyriques de Suzan dans *Citizen Kane*). Ce montage à effets se situe curieusement dans la descendance du

montage rapide des Russes, des Français et des films d'avant-garde...

Le montage classique en question

Tous les films américains n'assumèrent pas une telle transparence. Le cas le plus célèbre est celui du *Citizen Kane* d'Orson Welles, tourné en 1939 et sorti en 1941, qui apparut dans ce contexte — et dans plusieurs autres — comme une véritable provocation. Non seulement le réalisateur mettait en œuvre un montage parsemé d'effets voyants et une bande sonore éblouissante, non seulement il introduisait des plans particulièrement longs, mais il bouleversait la linéarité de la narration en procédant à une série de retours en arrière. À l'effacement du réalisateur que visait la recherche de l'invisibilité, Welles substituait l'affirmation provocante de l'auteur. Son film fut de ceux, très rares, qui font naître d'autres films.

Les plans longs de *Citizen Kane* jouaient sur la profondeur de champ pour en tirer des effets graphiques et dramatiques comme ceux, contemporains, de William Wyler: on les appelait plans séquences. Un travail très élaboré sur l'espace et la lumière les distinguait radicalement de la platitude du tableau. Une autre forme du plan séquence était le long plan en mouvement, généralement effectué à la grue ou à la dolly, tel que le pratiqua Otto

Preminger dès *Laura* (1944), pour mieux traquer ses personnages et explorer leur décor. Ce plan permettait d'éviter le montage sans renoncer pour autant au découpage (en prenant découpage au sens large de partage de l'espace et pas seulement de partage du temps). Le succès de ce plan en mouvement dans les années 40 et 50 tint à des raisons diverses: artistiques d'abord, le passage d'un cadre à un autre ne s'effectuant pas par des collures mais par un glissement fluide, quasi onirique, de la caméra; prosaïques aussi, le réalisateur plaçant au milieu d'un plan long les scènes qui lui tenaient à cœur et qui échappaient ainsi aux ciseaux du monteur.

Ce jeu sur la durée ne pouvait manquer de susciter le rêve d'un film en un seul plan, en une seule coulée. Alfred Hitchcock releva le défi avec *La corde* (1948). Mais l'énorme caméra Technicolor n'acceptant pas plus de 300 mètres de pellicule, soit 11 minutes d'autonomie au maximum, il fallut, pour le tournage, diviser l'action continue du film en onze plans.¹ Les appareils de projection de l'époque, disposés en double poste, pouvant recevoir des bobines de 600 mètres, Hitchcock prévit, au sein de chacune des cinq bobines de projection, un raccord effectué sur le dos d'un personnage qui venait momentanément obturer l'écran. Entre chaque bobine, par contre, il était impossible de prévoir un tel raccord que

la dégradation rapide des extrémités de la pellicule aurait très vite compromis. La liaison se fit donc par simple champ-contrechamp.

Si nous nous sommes étendus sur cette expérience, c'est que ses conclusions sont révélatrices: en regardant ce film aujourd'hui, nous nous apercevons que les raccords ne passent pas inaperçus, notre attention étant attirée par le masquage inhabituel du champ; à l'inverse les simples champs-contrechamps sont quasiment invisibles, même pour des spectateurs avertis, tant nous avons intégré ce jeu avec l'espace qui dut être si difficile à mettre en place... Hitchcock tira les leçons de l'expérience en revenant au découpage-montage traditionnel qu'il pratiquait avec un art consommé.

Au début des années 50, le montage eut également à subir la menace de l'écran large qui selon certains commentateurs devait aboutir à l'allongement des plans — mais il n'en fut rien. Enfin, il fut placé dans la ligne de mire de théoriciens qui l'examinèrent avec suspicion ou qui dénoncèrent, tel André Bazin dans son fameux article, "Montage interdit", ses facilités d'utilisation. Bref, le montage connut une sérieuse et nécessaire remise en question avant de rebondir dans les décennies suivantes.

Le modèle remis en cause

La belle mécanique du montage classique hollywoodien des années 30 et 40 fut longtemps considérée comme un achèvement quasi définitif. Le montage, étroitement lié au découpage, était l'un des rouages d'une écriture lisse et transparente qui, sans exclure ni l'invention, ni le brio de la mise en scène, imposait la discrétion du mode de représentation. Ce montage servit de modèle à toutes les cinématographies du monde, y compris au cinéma soviétique des années 30 à 60. Aujourd'hui encore, il inspire une partie de la production courante. Cependant des réalisateurs importants (ceux que l'on peut qualifier d'auteurs) y firent de sérieuses entorses. À Hollywood, Orson Welles (nous l'avons dit) et Alfred Hitchcock méprisèrent la transparence, mettant en avant la force de leur écriture personnelle.

Quelques figures de style contestées

Cette remise en cause porta sur de nombreux procédés et effets relevant du montage et en particulier sur ceux concernant la continuité et la linéarité du récit. On dénonça les transitions factices: le camouflage permis par le plan de coupe lorsqu'il s'agissait d'un "plan de secours", le caractère désuet des longs fondus enchaînés qui annonçait un retour en arrière ou une traversée de la réalité au rêve: une coupe franche et une bande sonore bien pla-

cée, un mouvement d'appareil envoûtant à la façon de Kenji Mizoguchi dans *Les contes de la lune vague après la pluie* (1953), suggéraient tout aussi bien le passage. La figure de style la plus controversée fut sans conteste le champ-contrechamp, très utilisé dans le cinéma classique pour filmer notamment une conversation à deux personnages. Sans remettre en cause la "règle" des directions de regard (elle est aujourd'hui respectée par la quasi totalité du cinéma mondial, même si certains auteurs y ont attaché une importance inégale, de Carl Dreyer² à Clint Eastwood), on reprochait, du point de vue de la mise en scène, la facilité paresseuse de ce ping-pong visuel. Il est amusant d'observer les solutions plus ou moins inventives des cinéastes utilisées pour éviter d'avoir recours à la figure décriée: simple plan de profil des deux personnages, mouvement d'appareil, mise en place sophistiquée...

Les figures valorisées

D'autres procédés peu goûtés du montage classique furent au contraire valorisés: le plan séquence (nous l'avons déjà évoqué); le montage éclaté (nous y reviendrons); les effets de montage choc utilisant volontiers le son (le cri strident du cacatoès placé en tête de la séquence du départ de Susan et de la colère de son mari dans *Citizen Kane*; en Europe, le procédé fut repris notamment par Juan Antonio

Bardem dans *Mort d'un cycliste*, (1955); le jump cut, saut consécutif à une coupe effectuée à l'intérieur d'un plan, dont on trouve des exemples célèbres dans *Les quatre cents coups* (1959) de François Truffaut (série de plans sur Antoine Doinel interrogé par l'assistante sociale) et *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard (série de plans sur la nuque de Patricia dans une voiture).

“Montage mon beau souci”

Une légende veut que Jean-Luc Godard, constatant que le premier montage d'*À bout de souffle* dépassait d'une demi-heure la durée souhaitée pour son film, ait coupé systématiquement quelques images en tête et en queue de chaque plan au lieu de sacrifier des scènes entières selon la pratique habituelle. Cette légende est révélatrice des réactions des “professionnels de la profession” de l'époque, qui accusaient Godard de tous les maux car il s'attaquait frontalement à une des “règles” fondamentales du montage classique: le raccord qui se devait d'être juste et invisible.

L'examen attentif d'*À bout de souffle*³ nous prouve que son montage ne relève aucunement du hasard. Godard n'était pas un novice en ce domaine et surtout il avait été très impressionné par le film ethnographique de Jean Rouch, *Moi, un noir* (1959) tourné en dehors des normes traditionnelles de la conti-



nuité filmique. Par ailleurs, le tournage d'*À bout de souffle*, largement improvisé, sans découpage préalable, affranchissait le montage de toute contrainte préalable. Godard joua l'audace des coupes, cultiva l'ellipse et donna au film son style inimitable, rapide et syncopé.

Mais insistons sur un point: la rupture avec le raccord classique ne signifie pas l'assemblage arbitraire des plans tel qu'on le trouve par exemple dans les clips. Ainsi Godard utilise le raccord de mouvement, traditionnellement destiné à établir la continuité spatio-temporelle de l'action, pour relier deux scènes distinctes et donner du dynamisme à leur succession: Michel Poicard amorce dans la première un geste qu'il achève dans un espace différent et à un autre moment. Avec une ingénuité non feinte, Godard prouvait que le montage n'obéissait obligatoirement ni aux pressions du découpage, ni à des “règles” qui n'étaient souvent que des habitudes, mais qu'il devait être réinventé pour les besoins de chaque film.

Le collage, la “collure rapide”

À bout de souffle cultivait l'art de l'esquisse, de l'improvisation allègre et de l'air du temps. *Hiroshima mon amour* (1959) jouait au contraire la carte d'une structuration complexe et d'une forme soigneusement élaborée. Inspiré par *Citizen Kane* (et par *Intolérance?*),



Alain Resnais, qui fut et reste un remarquable monteur, y abandonnait les rivages confortablement balisés du récit classique pour orchestrer à la façon d'une partition musicale une série de motifs hétérogènes jusqu'à les brasser étroitement dans la dernière partie du film. Mais le principal apport de l'auteur de *Nuit et brouillard* (1956) tint dans la hardiesse de ses collages (au sens pictural du terme). Resnais mêlait les images documentaires de la tragédie d'Hiroshima à une histoire d'amour contemporaine et aux souvenirs mal éteints de Nevers qui surgissaient du passé de l'héroïne. Dès *Une femme mariée* (1964), Godard pratiqua des effets de collage dans presque tous ses films.

À l'opposé du cinéma d'auteur de Resnais et de Godard, l'autre étape marquante du montage contemporain apparut avec les deux films de Sam Peckinpah: *La horde sauvage* (1969) et *Chiens de paille* (1971). La violence paroxystique de ces films utilisait tous les mécanismes du montage court: fast cut (surdécoupage d'un simple mouvement en une série de plans très brefs), jump cut frénétique. L'usage paradoxal du ralenti permettait de mieux faire ressortir la fréquence délirante des effets. On retrouve de larges traces de ce style exacerbé dans les films d'action et dans la production commerciale contemporaine.

Vincent Pinel, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, pp. 46-55.

- 1 La caméra numérique permet désormais de concrétiser ce rêve du plan unique. *Time Code* de Mike Figgis (États-Unis, 2000) pousse le challenge jusqu'à présenter en "split screen" quatre plans synchrones d'une heure trente au prix, il est vrai, d'assez nombreux temps morts...
- 2 Le cas de Dreyer est curieux: sa *Passion de Jeanne d'Arc* (1928) respecte scrupuleusement les directions de regards; le film repose même sur cette relation entre Jeanne et ses juges. *Jour de colère* (1943), film formellement très accompli, est par contre assez désinvolte sur cette question et comporte beaucoup de contrechamps à 180°. Mais les inversions de sens des personnages sur l'écran ne nuisent pas à la compréhension et ne semblent pas perturber le spectateur...
- 3 Voir à ce sujet l'étude critique de Michel Marie, *À bout de souffle*, Paris, collection Synopsis, Nathan, 1999, pp. 65 et suivantes.



Tarkovski: contre une esthétique du montage

«Aucun élément d'un film ne peut trouver de sens, pris isolément: l'œuvre d'art est le film considéré dans son ensemble. Ses composantes ne peuvent être séparées artificiellement que pour quelque discussion théorique.

Je ne peux être d'accord avec ceux qui prétendent que le montage est l'élément déterminant du film. Autrement dit, que le film serait créé sur une table de montage, comme l'affirmaient dans les années 20 les partisans du "cinéma de montage", Koulechov et Eisenstein.

On dit souvent, à juste titre, que tout art nécessite un montage, c'est-à-dire une sélection, un assemblage et un ajustement d'éléments. Mais l'image cinématographique naît pendant le tournage et elle n'existe qu'à l'intérieur du plan. C'est pourquoi, en tournant, je suis si attentif à l'écoulement du temps dans le plan, pour essayer de le fixer et de le reproduire avec précision. Le montage articule ainsi des plans déjà remplis par le temps, pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers qui lui donnent la vie.

L'idée des partisans du "cinéma de montage" (le montage assemble deux concepts pour en

engendrer un troisième, un nouveau) me semble totalement contraire à la nature même du cinéma. Car un jeu de concepts ne peut être le but ultime de l'art, tout comme son essence ne se trouve pas dans un assemblage arbitraire. L'image est liée au concret, au matériel, pour atteindre, par des voies mystérieuses, à l'au-delà de l'esprit. Et c'est peut-être à cela que pensait Pouchkine quand il disait: "La poésie doit être un peu bête."

La poétique du cinéma, qui est mêlée à la substance matérielle la plus quotidienne, celle que nous foulons tous les jours, s'oppose au symbolique. Il suffit de regarder, à partir d'un seul plan, la manière dont un réalisateur sélectionne et reproduit cette matière, pour savoir s'il a du talent ou le don de la vision cinématographique.

Le montage n'est, au bout du compte, que la variante idéale d'un collage de plans contenue a priori à l'intérieur du matériel filmé. Monter un film de manière juste, correcte, signifie ne pas rompre le lien organique entre certains plans et certaines séquences, comme si le montage y était contenu à l'avance, comme si une loi intérieure régissait ses liens, et en fonction de laquelle nous avions à couper et à coller. La loi de la corrélation, du lien entre les plans, n'est pas toujours facile à saisir, surtout

lorsque la scène a été tournée de façon imprécise. Le montage n'est plus alors un assemblage d'éléments logique et naturel, mais un pénible processus de recherche d'une articulation entre les plans, destiné à faire ressortir l'unique essentiel déjà contenu dans le matériel.

Ici s'accomplit comme un processus inversé. Une construction nouvelle s'organise d'elle-même au cours du montage, grâce aux propriétés particulières contenues dans le matériel filmé. L'ordre donné aux plans révèle en quelque sorte leur essence. [...]

Les raccords de plans organisent la structure du film mais ne créent pas, contrairement à ce qu'on croit d'habitude, le rythme du film. Le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit, le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux. Un raccord ne peut déterminer un rythme (ou alors le montage n'est qu'un effet de style), d'autant plus que le temps dans un film s'écoule davantage en dépit du raccord qu'à cause de lui. C'est ce flux de temps, fixé dans le plan, que le réalisateur doit saisir à l'intérieur des morceaux posés devant lui sur la table de montage.

Le temps fixé dans le plan dicte au réalisateur le principe de son montage. Et les morceaux qu'on ne peut monter ensemble sont ceux où le caractère du temps est trop radicalement différent. Ainsi, on ne peut pas plus monter du temps réel avec du temps conventionnel, qu'on ne peut raccorder ensemble des tuyaux de diamètres différents. Cette consistance du temps qui s'écoule dans un plan, son intensité ou au contraire sa dilution, peut être appelée la pression du temps. Le montage est alors une forme d'assemblage de petits morceaux faite en fonction de la pression du temps que chacun renferme.

L'unité de l'impression ressentie à travers des plans différents peut être amenée par l'unité de la pression, ou de la tension, qui détermine le rythme du film. [...]

Je réfute le soi-disant "cinéma de montage" et ses principes, car il empêche le film de dépasser les limites de l'écran en ne permettant pas au spectateur d'apporter, comme en surimpression, sa propre expérience à ce qu'il voit. Le cinéma de montage propose au spectateur des rébus et des devinettes, lui fait déchiffrer des symboles, ou s'étonner devant des allégories, en faisant toujours appel à ses facultés intellectuelles. Toutefois, chacune de ces énigmes a sa solution précise. C'est ainsi,

selon moi, qu'Eisenstein prive le spectateur de la possibilité de ressentir à sa manière ce qu'il voit à l'écran. Lorsque, dans *Octobre*, il juxtapose une balalaïka et Kerenski, la méthode exprime en elle-même le but recherché, dans le sens de la citation de Valéry. Le mode de construction de l'image devient le but en soi, et l'auteur engage une véritable offensive contre le spectateur, lui imposant sa propre attitude devant les événements. [...]

Le montage existe à l'évidence dans n'importe quel art, comme la conséquence de la sélection et de l'assemblage que doit opérer l'artiste, et sans lesquels aucun art n'existerait. Ce qui est particulier au montage de cinéma est qu'il articule du temps imprimé sur des morceaux de pellicule exposée. Le montage devient un collage de morceaux, grands ou petits, qui portent chacun en eux-mêmes un temps particulier. Cet assemblage donne naissance à une nouvelle perception de l'existence de ce temps, résultat des rejets et des coupes opérés au cours du processus. Mais, comme je l'ai dit, ce qui fait la spécificité de ce collage est contenu au préalable dans les morceaux du film. Le montage, en tant que tel, n'engendre pas quelque qualité nouvelle, mais ne fait que révéler ce qui existait déjà dans les plans à monter. Le montage est anticipé au cours du tournage, il est présumé dès le départ par

la nature de ce qui est filmé. Ne sont du ressort du montage que les longueurs des morceaux et leur intensité d'existence, telles que les a enregistrées la caméra, et non pas les symboles abstraits, les objets pittoresques ou les compositions subtiles de la scène. Il ne s'agit donc pas de deux concepts semblables, dont la rencontre ferait apparaître quelque "troisième sens", selon une idée courante dans la théorie du cinéma, mais bien de la diversité de la vie perçue et fixée dans le plan.»

Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1989, pp. 109-114.

Champ-contrechamp: Procédé de montage classique (qui est en fait de l'ordre du découpage) où deux plans se succèdent en proposant à l'écran deux portions d'espace opposées. Par exemple lors d'un dialogue, on verra chacun des deux personnages successivement, qui se font face. Le "raccord regard" se fait aussi sur ce principe: un plan sur le personnage en train de regarder, puis un plan sur ce qu'il voit en face de lui.

Chute: Morceaux de plans non retenus dans le montage définitif (par exemple un début de prise avec le clap).

Collure: C'est le raccord physique sur la pellicule: l'endroit où se situe la colle, ou le ruban adhésif. Mais c'est aussi le moment où se "rencontrent" deux plans du film: plus conceptuellement, c'est le raccord: tel geste continué, ou tel cri (raccord image et son), puis tel événement, etc.

Conformation: C'est le terme employé en montage virtuel comme équivalent du montage négatif. (voir: *Négatif*)

Cutting: L'action de couper. Ce terme anglais désigne l'action purement matérielle du monteur.

Editing: La conception du montage. Par opposition à cutting, ce terme désigne les choix d'"architecture" du montage.

Faux raccord: On appelle ainsi le passage d'un plan à un autre qui ne correspond pas aux conventions de continuité du montage classique. Par exemple lorsque le spectateur ressent une "saute" spatiale ou temporelle, lorsque les plans ou les scènes ne "raccordent" pas logiquement. Le faux raccord peut être le résultat d'une maladresse, mais souvent aujourd'hui, c'est un choix esthétique, dans un cinéma moderne qui privilégie les ruptures.

Film de montage: Se dit d'un film constitué de documents préexistants (archives, films tournés antérieurement, photographies, etc.), où le travail consiste à réunir et composer au montage ces différents éléments.

Final cut: Détenir le final cut, c'est, par contrat, décider en dernier ressort du montage du film. À Hollywood, c'était la prérogative du producteur, qui en usait souvent contre le gré des réalisateurs. Ceux-ci, en particulier après l'avènement de la notion d'auteur, en ont fait une revendication prioritaire.

Fondu au noir: Obscurcissement progressif de l'écran, qui permet de clore un plan lentement. Dans certains cas, plus rares, on peut avoir recours à un fondu au blanc, ou à diverses couleurs (par exemple le rouge, dans *Cris et chuchotements*, de Bergman). Les deux effets visent à un ralentissement de la représentation, marquant souvent une ellipse dans le récit, et évitant la rupture brutale du cut. Symétriquement, il existe des ouvertures au noir (ou au blanc, ou à telle couleur). Tous ces effets sont obtenus aussi bien à la prise de vue que par trucage-laboratoire.

Fondu enchaîné: Simultanément, un plan s'efface (par effet optique) et un autre apparaît, se superposant pendant quelques images. La plupart du temps, c'est en laboratoire, plutôt qu'à la prise de vue, que l'effet est obtenu.

Insert: Un gros plan qui vient s'insérer dans la continuité filmique pour insister sur un aspect particulier de la situation, du personnage, de l'action. Quand ce plan d'insert est métaphorique, ne se rapportant à la continuité qu'intellectuellement ou symboliquement, on parle d'insert extradiégétique.

Jump cut: Il s'agit d'une "saute" entre deux plans, produisant un faux raccord. Volontaire ou non, elle consiste à ne pas déplacer suffisamment la caméra lors d'un changement d'axe ou de distance (c'est en particulier une dérogation à la règle dite des 30 degrés). Le spectateur peut avoir alors l'impression que l'image "saute". Les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague (Godard, Truffaut, Rozier) en avaient fait une figure récurrente. Depuis, le terme a pris une acception plus large, désignant tous les effets de "saute" produits par exemple par l'interruption d'un plan.

Lightning mix: Littéralement, un "mélange éblouissant". Expression forgée par le critique anglais Peter Cowie pour désigner certains effets de *Citizen Kane*, et utilisée depuis par d'autres exégètes du film. Il s'agit d'un raccord sonore qui mêle deux actions différentes, l'une proposant par exemple le début d'une phrase, l'autre la fin, mais sans aucune légitimité diégétique. C'est en quelque sorte l'inverse d'un faux raccord, au sens où la continuité est artificiellement maintenue entre deux scènes distinctes — pour des raisons expressives évidemment.

Montage alterné: Lorsque deux actions simultanées se succèdent alternativement à l'écran. Par exemple dans une course poursuite, on verra alternativement les poursuivants et le poursuivi. Le principe est de faire comprendre par le montage la contemporanéité des différentes actions.

Montage caméra: Le montage est prévu dès le tournage lui-même, et les raccords, ainsi que l'ordre des séquences filmées, sont "intégrés" dans les choix effectués par le cadreur.

Montage cut: Se dit d'un montage où les plans se succèdent sans raccords optiques (fondus, volets, etc.). Ils sont coupés net à la fermeture et à l'ouverture, et se juxtaposent franchement. Par ailleurs le son est aussi "coupé net", c'est-à-dire n'assure pas de continuité parallèlement à l'image. On parle d'ailleurs aussi, à ce propos, de "coupe franche".

Montage linéaire: Il désigne l'organisation d'un film comportant une action unique exposée en une suite de scènes placées dans un ordre logique et chronologique.

Montage inversé: Se dit du montage qui bouleverse l'ordre chronologique au profit d'une temporalité toute subjective et éminemment dramatique, en sautant librement du présent au passé pour revenir au présent.

Montage parallèle: Lorsque deux actions sont montrées alternativement sans qu'il y ait simultanéité entre elles. Elles entretiennent alors des rapports thématiques (les riches, puis les pauvres; une génération, puis une autre, etc.) plutôt que temporels.

Montage rapide: Se dit d'une succession de plans courts; on parle aussi alors de montage serré.

Montage son: C'est évidemment l'opération de montage opérée sur la (ou les) bande(s) son lorsque celle-ci est additionnelle (son non synchrone). C'est un montage spécifique, qui n'a pas toujours été traité avec la créativité qu'il mérite. Il se fait en fonction de la bande image, mais peut être beaucoup plus qu'une simple illustration sonore de celle-ci.

Négatif (montage négatif): Le négatif (film où la lumière des images est inversée par rapport à la réalité) est la matrice à partir de laquelle sont tirées toutes les copies positives. Les opérations de montage s'effectuent sur une copie de travail qui est un premier tirage positif. Lorsque cette copie de travail est considérée comme achevée, on reporte tous les choix, les coupes, l'ordre des plans sur le négatif resté en laboratoire. À partir de ce montage négatif (ou conformation), dans lequel on insère les effets de raccord optiques, on tirera les copies (positives à nouveau) destinées à la projection. Ce seront les copies standard.

Plan de coupe: Plan dont la fonction est davantage d'assurer la continuité de la représentation, que d'être expressif par lui-même. Les contrechamps ont souvent cette fonction, qui permet d'éviter, surtout dans le cinéma classique, des plans trop longs.

Raccord: Ce terme désigne à la fois l'opération technique de collure entre les plans et la recherche, dans la mise en scène, d'une relation entre les plans qui se succèdent. Le raccord est alors une façon d'adoucir la césure constituée par le cut.

Raccord optique: Un lien entre les plans qui ne doit rien à la mise en scène proprement dite, mais est effectué par trucage: fondu, volet, superposition, etc.

Rushes: L'ensemble des scènes tournées (les prises) et tirées en positif par le laboratoire ("prises cercleées") parmi lesquelles on choisira les éléments du montage définitif. Les rushes qui n'ont pas été retenus sont néanmoins conservés à l'état de négatif, et peuvent faire l'objet d'un deuxième choix.

Split screen: Procédé qui consiste à partager l'écran en plusieurs actions en même temps. C'est une sorte de montage dans l'espace plutôt que dans le temps. Il a surtout été utilisé, le temps d'une mode passagère, dans le cinéma des années 1960.

Volet: Trucage qui donne l'impression, à l'écran, qu'une image est "poussée" par la suivante, comme un volet que l'on tire, de haut en bas, ou de droite à gauche, etc. C'est un raccord optique tombé en désuétude. (Parfois, ce volet peut être naturel, lorsque le cinéaste utilise une cloison, un arbre, un élément du décor pour substituer un plan à un autre par mouvement de caméra. Un type de volet naturel est par exemple employé lorsque le plan se termine sur une surface — pan de mur, veste, etc. — qui permet d'enchaîner sans trucage sur un plan différent; on trouve parfois ce type de volet sous le nom de raccord von Bolvary, du nom d'un cinéaste austro-hongrois des années 1920.)

Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, 2002.



Au lieu de proposer un panorama complet des livres qui ont pu être écrits sur un sujet ou un réalisateur, nous avons préféré limiter les références à un ou deux ouvrages, ceux qui nous paraissent proposer soit la plus synthétique, soit la plus éclairante des approches. C'est pourquoi nous nous sommes permis d'ajouter des commentaires, afin de guider le lecteur non spécialiste vers les études les plus abordables. Par ailleurs, et dans le même souci, nous ne proposons ici que des ouvrages en français. Le livre de Karel Reisz et Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, fournira aux lecteurs intéressés des références anglo-saxonnes.

Sur la forme cinématographique

Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., *Esthétique du film*, Paris, Nathan-Cinéma, 3^e édition, 1999. L'ouvrage de base concernant les différentes approches théoriques du cinéma. Une synthèse didactique.

Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Le Cerf, coll. "7^e Art", 1962. Recueil d'articles d'un grand nom de la critique cinématographique, dont la plupart des prises de position esthétiques à propos du cinéma sont à la base des réflexions contemporaines. On y trouve par exemple le fameux article "Montage interdit", qui pose un certain nombre d'axiomes constamment (et souvent implicitement) utilisés aujourd'hui.

Bordwell D., Thompson K., *L'art du film. Une introduction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000. Traduction récente d'un grand classique américain, qui traite des différents éléments de mise en scène cinématographique, de manière extrêmement claire, avec de nombreux exemples, des études de séquence, de films, et une quantité d'informations pratiques. C'est un gros ouvrage très pédagogique, qui contient en particulier une bibliographie fournie...

Brenez N., *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998. Un livre passionnant, dont les développements théoriques et les champs de référence complexes en font, à l'inverse du précédent, un ouvrage réservé à un public très averti.

Bresson R., *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. "folio", 1988. Les aphorismes d'un des plus grands cinéastes qui soient, sous une forme simple et brève, et que l'on n'en finit pas de méditer. La réflexion sur le montage, en particulier, y est constamment créatrice.

Deleuze G., *Cinéma*, 2 tomes, Paris, Minuit, 1985. Le livre d'un philosophe contemporain qui effectue une vaste synthèse des courants majeurs de l'histoire du cinéma. Un livre de chevet qui s'intéresse au cinéma en spécialiste éclairé.

Eisenstein S. M., *Le film, sa forme, son sens*, Paris, Christina Bourgois, 1976. Un des très

nombreux ouvrages du cinéaste soviétique. Une introduction à ses conceptions théoriques et à sa réflexion sur le montage.

Sur le montage

À propos de la pratique du montage, voici quelques titres d'ouvrages écrits par des monteurs ou laissant une large place à leurs témoignages:

Jurgenson A., *Pratique du montage*, Paris, Femis, 1990.

Villain D., *Le montage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

Cinématographe, n°108, mars 1985, "Les monteurs".

À propos de l'esthétique du montage

Aumont J., *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979.

Bordwell D. et Thompson K., *L'art du film. Une introduction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000. En particulier le chapitre VIII, "D'un plan à l'autre: le montage".

Deleuze G., *Cinéma*, tome 1: *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1985. En particulier le chapitre III, "Montage".

Koulechov L., *L'art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Age d'homme, 1994.

Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions universitaires, 1963. En particulier le tome I, chapitre "Le rythme et le montage".

Iris n°6, 1986, "L'effet Koulechov".

Défilements

Une exposition d'art contemporain partir de *L'Homme la caméra* de Dziga Vertov

Haute école d'arts appliqués HEAA-Genève
2, rue Necker, 1201 Genève
Vernissage le mardi 3 février 2004, 18h
Exposition du 4 février au 12 mars 2004
ma-ve, 15h-18h30 sa, 10h-16h

Depuis 2000, Philippe Dubois, historien du cinéma et théoricien, collabore à un projet de recherche avec des professeurs et assistants de la HEAA-Genève intitulé "Exposer les images en mouvement". Cette recherche a donné lieu à un colloque dont les actes ont été publiés (*Musées en mutation*, éd. HEAA - Musée d'art et d'histoire, 2000), à une série de conférences en partenariat avec le Mamco et le Centre pour l'image contemporaine en 2001, à une série de séminaires avec les étudiants HEAA et se clôt autour de la collaboration entre la HEAA et les Activités culturelles de l'Université, avec la conférence de Philippe Dubois le 2 février au Ciné-club, et le vernissage de l'exposition *Défilements* le 3 février.

Le cinéma de Vertov est le pivot autour duquel s'articulent des œuvres d'artistes contemporains de l'exposition, qui s'ouvre sur une projection en boucle de *L'Homme à la caméra*.

Egbert Mittelstädt fait des photographies, des vidéos et des installations à partir des mêmes prises de vue. La juxtaposition dans une même image du mouvement et de la statique est approchée différemment d'un projet à l'autre, mais elle suscite toujours la même mélancolie à propos de la fuite du temps. L'exposition présente *Time Machine* (installation), *Elsewhere* (projection) et *Passersby* (photographie).

Emmanuel Carlier installe *Graph*, un système d'écran plasma sur des rails, dont le mouvement de va-et-vient "scanne" l'image d'un corps humain, que le spectateur est amené à voir d'une façon inédite.

Les photographies d'Éric Rondepierre sont toujours liées au cinéma; on connaît bien ses agrandissements de photogrammes trouvés; avec *Stances*, l'artiste propose une série de photographies prises par la fenêtre d'un train en marche.

La vidéo de Joan Jonas, *Vertical Roll* (1972) montre le visage de l'artiste qui traverse l'écran de haut en bas, puis réapparaît et traverse encore; le mouvement est saccadé, souligné par des barres parasites qui traversent aussi l'écran.

Enfin, trois travaux produits par les étudiants post-grade de la HEAA dans le cadre de projets de recherche sont intégrés à l'exposition.

Play Boy est un dispositif interactif dans lequel l'utilisateur doit, au moyen de ses déplacements, lire des séquences vidéos. Concept et tournage: Annelore Schneider, Angela Marzullo, Sidonie Carrillat, Damien Molinaux, Jean-Luc Marchina, Caroline Bernard. Assistance technique: Pierre Rossel.

Grande Roue est un dispositif interactif réalisé par le groupe de recherche: "Formes de l'interactivité" en 2003. Dans cette œuvre, le spectateur opère une sorte de "montage interactif" de deux vidéos. Conception: Caroline Bernard. Assistance technique: Damien Molinaux (tournage) Dominique Fabre (son) Pierre Rossel (programmation). Comédienne: Jessica Brouze.

Ces deux œuvres ont été exposées lors de la deuxième session de *JOUABLE* à Kyoto, en novembre 2003.

On tongs est une installation vidéo-interactive dans laquelle le spectateur chausse des tongs munis de capteurs pour se mouvoir et animer les images. Conception: Jean-Luc Marchina.

Pour une description des œuvres d'étudiants: www.f-i.ch

Renseignements: 022 731 37 57 - www.hesgo.ch/hea

h e a a

Haute école d'arts appliqués
Genève

Hes·so
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale

ÉMOTIONS, L'ESSENTIEL EST
À NYON DU 19 AU 25 AVRIL 2004

VISIONS DU RÉEL
FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA
WWW.VISIONSDUREEL.CH

VISIONS DU RÉEL
FESTIVAL DE CINÉMA
DIXIÈME ÉDITION

Groupe de travail du Ciné-Club Universitaire

Sebastian Aeschbach, Flavia
Ambrosetti, Leila Amacker, Solange
Amstutz, Abderrahmane Bekiekh, Sara
Cenzual, Anne Chamot, Frédéric
Favre, Guido Ferretti, Joëlle Lévi,
Julie Mancilla, Astrid Maury, Lucie
Rebetez, Stéphanie Rouillon, Marco
Sabbatini, Léa Signer, Moritz Zander

Responsable

Vincent Jacquemet
assisté de
Magdalena Frei Holzer

Nous remercions

Philippe Dubois, Jérôme Baratelli,
Guy Milliard, Julien Roby, Lysianne
Léchet Hirt, Monsieur Popovic du
CRDP pour son aide à la recherche de
documentation, le DAEL, la Fondation
Arditi, la Fondation Wilsdorf, Rui
Nogueira du CAC-Voltaire, Bernard
Uhlmann de la Cinémathèque Suisse
et André Iten du Centre pour l'Image
Contemporaine.

Édition

Carlo Guida et Mathilde Reichler
Graphisme
Julien Jespersen



photo: *L'homme à la caméra*