

Collège au cinéma

HAUT-RHIN

Notes prises lors de la
FORMATION GENERALISTE
Du mercredi 07 octobre 2010
au RELAIS CULTUREL DE THANN

Thème : historique du montage

Formateur : M. Jean-François PEY enseignant l'option cinéma

Pourquoi le choix du thème du montage ?

Le cinéma a reçu l'héritage des autres arts (musique, peinture, littérature...) mais UNE invention lui est propre : le MONTAGE.

(mis à part Dziga Vertov qui pense qu'on pense son film et donc qu'on commence à le monter dans sa tête)

4 définitions du montage :

1^{ère}. Marcel Martin (1950) « organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée. »

2^{ème}. la 3^{ème} « écriture » du film, la 1^{ère} étant le scénario et la 2^{ème} le tournage.

Cette définition situe bien la transformation de l'idée en film : on passe de l'écrit (1^{ère}) au matériau filmique (image et son = 2^{ème} = changement de « matière »). A partir de ce matériau, sur les rushes, on va pouvoir faire un film : 3^{ème} = réécriture.

3^{ème}. le temps et l'espace du film.

L'association des plans dans un film produit un espace et un temps filmiques et non réels.

4^{ème}. association de points de vue.

Survol chronologique de l'histoire du montage au prisme des 3 dernières définitions.

1. les « Vues » Lumière (1895)

ce sont les temps précédant l'avènement du montage.

a.) les « Vues » Lumière : caractéristiques

elles ne comportent qu'un seul plan, le temps réel (52 secondes, en fonction de la manivelle), un

Mais déjà se pose la question du TEMPS filmique

Ex₁. Les 3 versions de « *la sortie des usines Lumière* » :

La 3^{ème} version fut la seule projetée en projection publique car la seule commençant par l'ouverture des portes et finissant par leur fermeture (donc « construction »)

Les Vues Lumière = - espace ouvert

- personnages en pied : sauf « *le Petit Déjeuner de Bébé* »

on envisage la fiction en pied : ***vision scénique encore proche du théâtre***

- point de vue frontal : un seul point de vue.

sauf l' « *Entrée En Gare de la Ciotat* » : choix du point de vue diagonal : le cadre change car les voyageurs entrent et sortent.

- pas de gros plan sauf si le personnage s'avance dans le cadre.

- vues documentaires sauf l' « *Arroseur arrosé* »

- accompagné d'une musique militaire (« *Sambre et Meuse* »)

b.) les « Vues » Lumière : les prémisses du montage

- les films cassent, on les colle, l'opérateur remet la bobine : il y a des écarts :

ces ***accidents*** montrent qu'on peut se décaler du réel.

- On peut jouer sur *la vitesse et le sens* de défilement
- Ex2. « *la destruction du mur* » en avant puis en arrière = premier trucage

CHANGEMENT DE LA PERCEPTION DU REEL.

- Les 10 premières années, les opérateurs furent envoyés de part le monde par les frères Lumière : on possède un riche corpus conservé à 90%. Diffusion et promotion du cinéma : l'opérateur qui tournait le jour projetait le soir.

Un jour, à Moscou, on demanda à l'opérateur l'« *Affaire Dreyfus* » : il invente, colle des morceaux et raconte le procès à partir de morceaux fictifs (car procès = 1894 = avant l'invention du cinéma).

- En plus des musiciens, et avant l'invention des intertitres et pour les nombreux spectateurs illettrés, il y avait des bonimenteurs
- DONC, NON-MONTES MAIS GENERANT LA PREFIGURATION D'UN MONTAGE.

2. Méliès

Il assiste à une projection : lui l'homme de music hall est fasciné et s'approprie cette invention :

- 1900 : « *l'Homme Orchestre* »

Espace scénique carrément reproduit, surimpression et substitution, point de vue frontal.

- Sadoul : « les films des premiers temps sont des films du point de vue du spectateur à l'orchestre au théâtre ».
- Anecdote de l'accident place de l'opéra : Méliès filme un mariage/passage d'un corbillard
- Au début, spectacle forain, pas de salle, donc spectacle d'illusion.
- Puis Méliès fait des films plus longs, toujours sur le canevas du théâtre, sous forme de TABLEAUX
- 1902 : « *Le Voyage Dans la Lune* » succession de scènes sans lien direct.

Tableaux = unités narratives autonomes. PAS DE RACCORD.

Ex. Le vaisseau atterrit 2 fois sur la lune : une fois dans l'œil, puis une fois en gros plan. : l'illusionniste ne cherche pas à susciter un effet de continuité, faire croire que c'est réel.

- Parallèlement à Méliès engouement pour des tableaux de scènes pieuses (« *Vie du Christ* » par exemple, en un seul plan et multitude de personnages pour un public averti de croyants)
Méliès, qui est son propre producteur, ne fera que des films « illusionnistes » et cessera, le succès déclinant.

3. Edwins L Porter

L'américain Porter, lui, est employé par Edison, le concurrent féroce des frères Lumière qui les fera interdire aux USA. Il doit donc produire.

- Ex1 Il s'inspire beaucoup des illusions de Méliès pour des petites fictions (substitution, trucage) = même frontalité du point de vue mais le cadre est moins scénique.

La caméra est plus proche, on se rapproche d'un espace qui serait cinématographique.

Mais il fait aussi des « Vues Lumière » c'est-à-dire des documentaires

- Ex2 « *La 23^{ème} rue à New-York* » mélange de documentaire et de personnages en connivence (la dame sur la bouche d'égout est l'ancêtre de la Marilyn de Billy Wilder !)

COMMENT LE SPECTATEUR PERCOIT LE TEMPS

- Ex3 1902 « *Le Joyeux Vendeur de Chaussures* » avec raccord dans l'axe sur le pied à chausser et retour au plan initial avec maman frappant de son parapluie le vendeur entreprenant : la caméra fait le travail du spectateur en se focalisant sur le geste.

- Ex4 « *Life of an American fireman* » avec gros plan sur l'alarme incendie / réaction : réveil des pompiers / raccord direction sur les chevaux à atteler/sortie de la caserne.

Le raccord ne dynamise pas l'action mais elle avance.

Porter mêle Lumière et Méliès, fiction et réalité (insère réelle sortie de pompiers newyorkais.)

Arrivée : 1 plan devant la maison / 1 plan dans la chambre incendiée avec sauvetage / on ressort = invention d'un lieu entre les différents lieux des différents plans.

Mais ensuite, on rejoue la séquence de l'extérieur, avec entrée des pompiers, appel au secours...)

Prémises d'un cinéma narratif = juxtaposition des points de vue de l'espace filmé.

Mais le point de vue reste frontal, le cadrage large et le gros plan exceptionnel.

- Ex5 1903 « *The Great Train Robbery* » gros plan célèbre de Porter final (ou initial, selon le Catalogue Edison, au choix de l'opérateur car ne fait pas partie de la continuité narrative)

Plan de studio / plan en extérieur (sur le toit du wagon) = cohabitation espace fictionnel et réel extérieur : caméra sur le toit du wagon et raccord entre les deux plans.

Même s'ils semblent maintenant pour nous des faux-raccords (entrée et sortie droite/gauche).
C'EST LE MONTAGE QUI VA PRODUIRE DU RECIT.

Prémises du montage alterné (poursuite//vol : notre esprit faisant des ellipses temporelles).

4. David Wark Griffith

Développe et améliore ces inventions. Ce n'est pas le 1^{er} mais celui qui fait passer le cinéma au LONG METRAGE.

1915 « *Naissance d'Une Nation* » inspiré de « *Cabiria* » (1915 Italie, Giovanni Pastrone) puis 1916 « *Intolérance* » : à 4 époques différentes de l'humanité mais liens de simultanéité et thématique = liens conceptuels et non plus narratifs.

- Ex₁ « *les Mousquetaires de pig alley* » (=quartier de New-York) :

il systématise l'intertitre, cadrage totalement cinématographique par rapport à l'espace scénique, raccord-plans parfait (passage d'une pièce à l'autre par jeu de porte)

On pourrait se passer de l'intertitre, contrairement aux Russes qui veulent évacuer le mélodrame de la construction du récit

5. la transparence

Griffith constitue ainsi un mode narratif, un MODE DE REPRESENTATION INSTITUTIONNEL « la transparence » : l'assemblage doit produire un effet de continuité, donner l'impression qu'il n'y a pas de montage. L'affect est mis en avant, le spectateur ne se rend plus compte des coupes.

Ce mode de représentation influence le cinéma dominant encore de nos jours.

Il est abouti dans le cinéma des années 20, se perfectionne dans le parlant des années 30.

LES AUTRES STRATEGIES DU CINEMA SONT DES STRATEGIES
QUI S'OPPOSENT AU MONTAGE TRANSPARENT.

- Ex₁ « *Mon Oncle d'Amérique* » d'Alain Resnais illustre le fonctionnement de cette transparence : montage de la séquence du double bureau de Depardieu et son collègue face à face : avec la figure du champ/contre-champ, c'est éclater l'espace, donner au spectateur le don d'ubiquité, aux possibilités infinies, avec la règle des 180° (celle de la direction des regards/raccords), raccord dans l'axe. C'est la règle sacro-sainte du cinéma hollywoodien (sauf Ford).

Règle des 30° : déplacer la caméra d'au moins 30° pour supprimer l'effet de saute qui casserait la transparence.

Raccord-son : le chevauchement du son fait beaucoup pour le cinéma transparence (bruit de fond identique pour une seule séquence pour rendre invisible les coupes)

La Nouvelle Vague utilise beaucoup la rupture sonore au contraire (beaucoup viennent du théâtre mais aussi de la radio : apport important de ce point de vue).

Pour en savoir plus sur l'histoire du champ/contre-champ et de ses différents types :

DVD sur le point de vue au CRDP

6. 4 définitions du point de vue

- 1^{ère}. position de la caméra (le visuel et le sonore n'étant pas forcément identiques : caméra/micro)
- 2^{ème}. le plan en lui-même.
- 3^{ème}. au sens narratif du terme : la focalisation (interne, externe, omniscient)

fréquentes ruptures de focalisation au cinéma contrairement à la littérature., principalement lors du climax d'une scène.

- 4^{ème}. point de vue en tant qu'idée ou opinion.

Donc, le montage multiplie les lectures possibles du film par les effets visuels des champs/contre-champ.

2^{ème} phase : certaines écoles contredisent le mode dominant de la transparence au service de la narration (Germaine Dulac, Marcel L'Herbier ou Abel Gance en France...) mais ceux qui le théorisent sont les **russes des années 20 : Lev Koulechov, Eisenstein, Dziga Vertov.**

7. l'effet Koulechov

La vérité du cinéma ne réside pas dans ses plans mais dans leur montage.

Que se passe-t-il quand on colle deux plans ?

- Ex₁ gros plan du visage d'un homme associé soit à 1=une assiette, 2= un cercueil, 3= une femme offerte : génère chez le spectateur 3 sentiments différents 1=faim, 2= tristesse, 3= désir.

Ce que fait naître le rapport d'un plan à un autre. Montage = manipulation.

8. Eisenstein « Le ciné point » :

Il va pousser l'expérience avec l'effet point : le sens produit par la production de deux points est le montage des attractions et produit un nouveau sens qui n'est contenu ni dans l'un ni dans l'autre et qui est l'émanation d'une idée.

- Ex₁ « *La Grève* » 1925 séquence de fin : alternance débâcle du prolétariat et abattage des bœufs.

Amplification de l'effet produit sans pathos, on cherche à créer de la colère au service d'une cause par la coupe brutale du montage :

Cinéma intellectuel et argumentatif, il recourt à toutes sortes de montage :

Montage rythmique (la descente des escaliers dans « *le Cuirassé Potemkine* » 1925), montage tonal...

Les films soviétiques sont des illustrations de leur manifeste.

9. Dziga Vertov « Le ciné œil »

- Ex₁ « *La sixième partie du monde* » documentaire (collection EDEN cinéma).

Approche poétique du montage, travail sur les intertitres.

Totalement dans l'instant présent et totalement dans le message : une révolution du peuple pour le peuple (Vertov va donc être vivement décrié après les années 20).

Un montage où ce qui importe est l'intervalle entre les plans (qui autorise tous les liens possibles pour que le spectateur lui-même donne du sens)

- Ex₂ « *L'Homme à la caméra* » à ce titre est indémodable car il fait du spectateur le cinéaste, construit toutes les interprétations possibles à partir des plans qui lui sont proposés.

Très intellectuel car évacue toute forme de sentiment (contrairement à Eisenstein).

Son propos est de se libérer de toute influence antérieure (théâtre, littérature,...), créer un langage universel.

Il s'agit de faire vivre au public une expérience.

La caméra et le montage nous permettent d'avoir une vision du monde que SEUL LE CINEMA permet d'avoir (Vertov est lié au mouvement artistique russe des années 20 : le futurisme : amélioration de l'homme par la machine.)

Il installe aussi le rapport des correspondances d'un plan avec TOUS les autres., avec des combinaisons indescriptibles, hormis ce que le spectateur va produire lui-même comme sensation ou interprétation : c'est une conception ambitieuse du spectateur.

Conclusion

A partir des années 30 tous les cinémas s'influencent car visibles partout et s'interpénètrent.

- montage rythmique (Ex₁ « *Delicatessen* »)
- au moment de la nouvelle vague : Truffaut et Dziga Vertov
- Renoir ou Welles : leurs plans/séquences et leurs mouvements de caméra alambiqués mais sans montage où l'on construit sur la durée.

FINALITE : Intégrer un film dans une histoire du cinéma :
stylistique, rythmique, intellectuelle, idéologique.

Pour en savoir plus : Vincent Pinel sur le montage dans les Cahiers du Cinéma, et l'article de Bazin sur le montage interdit.