

POUR UNE HISTOIRE DES FORMES DE MONTAGE

Séminaire de recherche
Année 2023-24



Les samedis

14 octobre, 18 novembre et 16 décembre 2023, 2 mars et 27 avril 2024
de 11h30 à 16h

Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École des Arts de la Sorbonne, 47 rue des Bergers (15^e arr.)

Deux interventions par séance, avec buffet

Programme complet sur demande à : gian-maria.tore@uni.lu

Organisé par Vincent Amiel et José Moure (Université Paris 1),
Laurent Le Forestier (Université de Lausanne) et Gian Maria Tore (Université du Luxembourg)

POUR UNE HISTOIRE DES FORMES DE MONTAGE
Séminaire de recherche (2021-), programme 2023-2024

Ce séminaire propose d'ouvrir le chantier de l'histoire des formes au cinéma, au prisme du montage, entendu ici comme le principe de mise en succession des plans. Il s'agit de voir ce qu'est au juste le montage dans les films, le long de l'histoire du cinéma – et aussi aujourd'hui dans les séries. On partira d'études de cas, interrogés notamment selon les axes suivants : à quelle/s question/s répond le montage dans tel ou tel film ? Pourquoi y a-t-il du montage et précisément tel montage et non tel autre ? Ce faisant, le séminaire souhaiterait, à partir de ces études de cas, parvenir à un questionnement plus large : quels sont les possibles du montage d'une part, les extensions et les restrictions du domaine du montage le long de l'histoire du cinéma, à travers les films, d'autre part ? De fait, ce séminaire souhaiterait s'appuyer sur des études de cas pour adopter une position résolument diachronique et envisager ainsi des problèmes qui excèdent les films convoqués, mais à partir d'eux.

Nous souhaitons nous arrêter en particulier sur *le montage en continuité*. D'une part, nous voudrions vérifier combien ce dernier est la solution standard dont l'histoire coïncide avec l'histoire du cinéma institutionnalisé – éventuellement jusqu'aux séries. D'autre part, nous visons à appréhender la variation d'une telle solution, en nous demandant même s'il est possible d'affirmer qu'il y a eu des points de rupture, et si oui lesquels. En effet, le passage par les études de cas doit permettre de comprendre que si cette forme de montage s'est imposée, ses modalités n'ont cessé de changer, les éléments sur lesquels repose cette continuité pouvant varier d'une pratique à l'autre. Il s'agirait donc de penser le principe de continuité comme un invariant paradoxalement variable. Mais dès lors que ce principe constitue une invariant, un film récent *mainstream* est-il simplement monté plus rapidement (et avec un cadrage plus rapproché) par rapport à un film classique, ou bien pose-t-il d'autres questions fondamentales de montage, et si oui lesquelles ? Et comment apprécier et comprendre ces impressions de possibles variations rythmiques ? Ne sont-elles liées qu'à un raccourcissement général de la durée des plans, précisément mesurable, ou tiennent-elles aussi à des aspects plus esthétiques (rythme dans les plans) ? Les séries posent-elles des questions différentes, et si oui lesquelles ? Le numérique, corrélativement ou non aux facilités accrues qu'il offre en amont du montage, ouvre-t-il réellement à des solutions de montage différentes dans les films, et si oui lesquelles ?

Enfin, nous souhaiterions également nous demander si le « montage » n'est pas, pour chaque film, une question de formes liées à d'autres formes, à d'autres questions : par exemple, le « cadre », le « plan », le « plan-séquence », la « scène », la « séquence »... (et l'aspect problématique, non évident de telles formes apparaît si on les pense dans d'autres langues : par exemple, « *shot* » au lieu de « plan », « *montage sequence* » qui est justement intraduisible en français...) ? Comment ces questions se posent-elles pour tel ou tel autre film ou ensemble de films, qu'est-ce qui compte vraiment ?

Voici la méthode envisagée pour ouvrir ce chantier :

- traiter un corpus défini et restreint de films ;
- procéder à des études de cas, ou alors plus largement proposer une étude contrastive, développer une casuistique (opposer le montage d'un film-cas au montage d'un autre film-cas...) ;
- dans tous les cas, *caractériser* le montage d'un film ou d'un ensemble de films ;
- s'attacher à *la forme visible* que prend le montage dans le/s film/s, tel qu'il/s s'offre/nt au spectateur, corrélativement à d'autres types de données (historique ou esthétique, technologique ou sémiotique, par auteur ou par genre, etc.).

Direction : Vincent Amiel et José Moure (Université Paris 1), Laurent Le Forestier (Université de Lausanne), Gian Maria Tore (Université du Luxembourg).

Modalités : Deux interventions par séance (45 min. d'exposé et 45 min. de débat chacune).

Paris 1 Panthéon, École des Arts de la Sorbonne, 47 rue des Bergers (15^e arr.), de 11h30 à 16

Samedi 14 octobre 2023

Dominique Chateau

À la recherche des structures profondes du montage : téléstructures et paramètres

La plupart des débats autour du montage se concentrent sur l'ordre proche et les configurations de surface qu'il détermine. C'est normal, puisqu'il s'agit, au départ, d'assembler des fragments pour former les segments successifs du film. Il importe toutefois de s'intéresser aussi à l'ordre lointain et, corrélativement, aux structures profondes. Elles concernent à la fois la narration et la structuration plastico-thématique. Pour appréhender cet aspect du montage on dispose d'instruments que François Jost et moi-même avons mis au point : les téléstructures et les paramètres qui participent secrètement de la structuration profonde du film, mais peuvent également faire l'objet de diverses figures d'affleurement. Je comparerai, de ce double point de vue, *The Fabelmans* (Spielberg) et des passages tirés des films d'Eisenstein, Robbe-Grillet, Godard et Lynch.

Valérie Pozner

***La Fin de Saint-Pétersbourg* (Vsevolod Poudovkin, 1927) ou l'invention d'une continuité discontinuée ?**

Par sa volonté affirmée de typicité (différent en cela de *la Mère*, mais aussi du *Cuirassé Potemkine*), ses personnages dépourvus de nom, *la Fin de Saint-Pétersbourg* a souvent été rapproché d'*Octobre* par son sujet (l'évocation de la prise du pouvoir par les bolcheviks à Petrograd), comme par son style et notamment son montage. C'est pourtant l'écriture de Poudovkine, nourrie de références littéraires, qui a, plus que celle d'Eisenstein, profondément marqué ses contemporains qui reprendront nombre de ses inventions et tropes. La séance sera consacrée à l'analyse de certains extraits, au jeu entre intertitres et phrases de montage, ce qui permettra d'évoquer les emprunts, reprises ou échos que suscita ce film.

Samedi 18 novembre 2023

Sarah Leperchey

L'énumération par le montage. Poétiques de la liste dans quelques films français des années 1960

En partant d'un petit corpus de films documentaires et de films de fiction français des années 1960, nous étudierons la façon dont le montage peut-être être utilisé pour donner lieu à une énumération. En prenant référence l'ouvrage d'Eco, *Vertige de la liste*, qui se consacre aux listes littéraires et picturales, nous étudierons les « listes » qui apparaissent dans les films de notre corpus, pour caractériser leur usage poétique chez Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker, Guy Gilles et Jean-Luc Godard. Nous aborderons également la visée discursive, voire critique, qui sous-tend l'énumération dans les différents films abordés.

Eugenie Zvonkine

« Montage interdit » ? Le plan long chez Alexeï Guerman et Elem Klimov et leurs épigones

Alors que la durée des plans s'allonge dans le cinéma soviétique durant le dégel puis la stagnation, Elem Klimov et Alexeï Guerman emboîtent le pas de cette tendance. Mais loin de les mener à la contemplation, leurs plans longs sont saturés rythmiquement, visuellement et en signes sémantiques. L'enjeu est d'autant plus important que les thématiques des films sont graves : dans *Requiem pour un massacre*, la question de la coupe, directement liée à celle de l'horreur des massacres nazis, du hors-champ et du lien entre voyant et vision est essentielle. De même, dans les films soviétiques de Guerman qui travaillent sans cesse la question du réel et de la fiction, interrogent la coupe comme geste. Dans cette intervention, nous verrons ce qu'implique le refus de la coupe, aussi bien d'un point de vue éthique qu'esthétique. Peut-on parler de montage intra-plan face à des plans saturés d'informations ? Nous verrons également à quels moments les cinéastes y dérogent, et la manière dont ils feront école.

Samedi 16 décembre 2023

Jean-Loup Bourget

Cinq versions d'une tragédie américaine, ou Montage Montagu

Le roman de Theodore Dreiser, *Une tragédie américaine* (1925), a fait l'objet d'une adaptation au théâtre (1926) et de deux adaptations à l'écran, par Josef von Sternberg (1931) et George Stevens (sous le titre *Une place au soleil*, 1951). Un premier scénario, signé par Eisenstein, Alexandrov et Montagu (1930), avait été commandé, puis rejeté, par la Paramount. La comparaison de ces diverses versions suggère une réflexion sur le montage hollywoodien classique, sur le recours au monologue intérieur et sur les fondus-enchaînés.

Baptiste Villenave

Surgissements et bombardements d'images : rémanence du traumatisme, discontinuité du montage et modernité cinématographique

Dans cette intervention, il s'agira d'étudier, à l'aune de quelques extraits de films européens et américains réalisés entre la fin des années 1950 et le début des années 1970, un certain type d'images qui font *effraction* et, par ce *surgissement intempestif*, rompent la continuité du montage pour s'imposer violemment à notre conscience de spectateurs, parallèlement à celle de personnages de l'intrigue. Ces *surgissements d'images*, qui peuvent, dans certains cas, se prolonger sous la forme de *bombardements d'images* – succession ultra-rapide de plans hétérogènes montés *cut* –, sont généralement motivés par la volonté de figurer l'intense *reviviscence* d'un traumatisme passé, vécue par un protagoniste dans l'après-coup, et la sensation d'*agression* qui lui est associée. De quelle manière certains cinéastes s'y prennent-ils, par le travail du montage, pour tenter de faire ressentir à leurs spectateurs – et donc de les leur faire partager, au moins partiellement – les effets physiques de ces reviviscences ? Dans ces tentatives, n'est-ce pas la *persistance* du traumatisme, sa *rémanence*, qui se voit privilégiée par la représentation cinématographique, au détriment de la continuité plus superficielle de l'action, telle qu'elle prime dans le montage en continuité traditionnel, narratif, nous faisant ainsi basculer d'une logique temporelle objective à une logique plus subjective ? Enfin, il s'agira d'examiner une hypothèse complémentaire : ces surgissements et bombardements d'images n'apparaissent-ils pas, au cours de l'histoire du cinéma, à peu près au même moment que la *modernité* cinématographique ? Tout se passe comme si la violence de l'Histoire – singulièrement de la Shoah et de la Seconde Guerre mondiale –, et la « brutalisation » des sociétés qui l'accompagne, conduisaient certains réalisateurs à ne plus s'accommoder de la fluidité et de la douceur inhérentes au montage en continuité, mais exigeaient d'eux la recherche de formes inédites, capables de rendre compte de ces expériences extrêmes. Les extraits étudiés restent à définir précisément, mais seront probablement puisés dans des films d'Alain Resnais, Andrzej Munk, Sidney Lumet, Sam Peckinpah et/ou George Roy Hill.

Samedi 2 mars 2024

Caroline Renouard

Effet spécial et montage spatial : géographie créatrice du *compositing* cinématographique

Le *compositing* est un effet visuel qui assemble et relie des fragments d'images de sources et de natures différentes, afin de donner l'illusion d'une action filmée dans un même espace-temps. L'objet de cette intervention est d'étudier trois exemples de l'utilisation du *compositing* dans le cinéma numérique : *Gravity* d'Alfonso Cuarón en 2013, une réalisation récente de David Fincher (*Gone Girl*, 2014, *Mindhunter* 2017-2019 ou *Mank*, 2020) et *Adieu les cons* d'Albert Dupontel (2020). Comment les formes de montage résistent-elles ou non au *compositing* ? Si le procédé de l'image composite numérique prend racine dans les premiers films à trucs et leur « collage magique », comment les principes de « géographie créatrice » et de « montage interdit », au cœur de sa fabrique, participent-ils à produire tout autant des effets spectaculaires que des effets imperceptibles, entre monstration et invisibilisation de la technique ?

Gian Maria Tore

Le montage comme méthode : « analyses » et « synthèses » d'images

Samedi 27 avril 2024

Antoine Gaudin

Montage à-la-Scorsese ? Séquences « elliptico-explicatives » dans les *traveler-entrepreneur movies contemporains* (*Lord of War*, *War Dogs*, *Gold*, *American Made*)

Cette communication portera sur un cycle de films états-uniens récents que j'appelle les « *traveler-entrepreneur movies* ». *Lord of War* (Andrew Niccol, 2006), *War Dogs* (Todd Phillips, 2016) et *American Made* (Doug Liman, 2017) sont des films adaptés de faits réels qui racontent l'histoire d'un certain type de "héros américains" : leurs protagonistes sont des opportunistes qui tirent parti de conflits guerriers dans des pays éloignés pour amasser des fortunes via le commerce des armes. Dans ces récits coulés sur le modèle ascension/déchéance, est employée ponctuellement, pour décrire la marche de leurs affaires, une forme de montage mêlant la discontinuité spatio-temporelle des images (les personnages passent d'un lieu à un autre à chaque *cut...*) à la continuité thématique de la bande-son comprenant voix-off et musique pop. Hérités principalement du cinéma de Martin Scorsese, ces séquences « elliptico-explicatives » (Rannou) dans lesquelles les personnages apprennent aux spectateurs les règles du jeu de leur activité aux ramifications internationales, produisent ici des effets sensoriels et idéologiques ambigus. Nous verrons notamment comment ces films ont tendance à reproduire, au niveau formel, l'impérialisme états-unien qu'ils entendent pourtant dénoncer au niveau narratif.

Benjamin Thomas

Extension du périmètre du point de vue : à propos d'un usage singulier du raccord-regard dans le cinéma narratif de fiction (1917-1926)

Dans *The Blot* (1921, Lois Weber), l'enjeu d'une séquence est ce qu'une femme entrevoit de la cuisine de sa voisine. Deux plans s'articulent selon la logique du raccord-regard, mais l'altèrent sensiblement. Un plan sur une femme qui regarde est bien suivi d'un plan sur les lieux qu'elle scrute. Mais dans ce second plan, la caméra a pivoté à 180°. Elle nous place à l'intérieur de la cuisine, cadrant celle qui regarde et ce qu'elle regarde, mais aussi la voisine, pourtant dans l'angle mort de la voyeuse, et qui par ses gestes indique, contre toute vraisemblance diégétique, qu'elle se sait épiée. Il y a là autre chose qu'un faux-raccord, mais bel et bien, comme on le postulera ici, un étrange raccord-regard qui semble inviter dans un film typique du cinéma narratif une relecture du tableau autonome du cinéma des premiers temps. De surcroît, dans ses effets plus que dans sa forme, ce raccord-regard apparaît comme une occurrence – certes ambiguë, mais parmi d'autres qui le sont bien moins – d'un phénomène que, pour l'heure, on semble pouvoir cantonner à une décennie du cinéma narratif de fiction, entre la fin des années 1910 et le passage au parlant. Ainsi, dans des films de John Ford, de Lois Weber, de David Griffith, mais aussi de Carl Th. Dreyer, il semble que le raccord-regard puisse octroyer aux personnages une capacité de voir débordant largement celles des corps humains *non cinématographiques*, et ce alors que rien dans la diégèse ne leur confère de quelconques pouvoirs hors du commun.