

LE MONTAGE AU CINÉMA

VISIO, VOLUME 6, NUMÉRO 4

PRÉSENTATION

Jacques FONTANILLE – Sylvie PÉRINEAU
(UNIVERSITÉ DE LIMOGES, *CeReS*)

Le montage est, dans la plupart des esprits, une propriété spécifique, sinon exclusive, du cinéma (ou, à la rigueur, du diaporama et de la bande dessinée), car sa présence évidente, au moment de la réception et de l'interprétation, y est confortée par ce que nous savons par ailleurs des opérations techniques de la production. Mais, dans une perspective de sémiotique générale, il n'en est rien, car il n'existe pas, à y bien réfléchir, d'objet sémiotique totalement homogène, non composé, et sans aucun effet de montage ; et même, s'il en existait, cela constituerait la limite de l'analyse sémiotique, car il serait indécomposable, inanalysable.¹

Avant même d'aborder le montage cinématographique dans toute sa spécificité, il n'est peut-être pas inutile de le remettre en perspective, au sein de la gamme des systèmes discursifs complexes, où le discours se présente toujours comme un assemblage hétérogène de figures et de voix.² Dans le montage cinématographique comme ailleurs, se pose alors la

¹ Toute la réflexion sur le sème, par exemple (Rastier, Zilberberg) a montré que ce dernier n'était indécomposable que sous un certain point de vue, et décomposable sous d'autres points de vue : la limite, de fait, est toujours une décision de l'analyste.

² Dans les *Prolégomènes*, par exemple, Hjelmslev n'élabore l'ensemble de sa typologie très sophistiquée des différentes sortes de sémiotiques (connotatives, méta-sémiotiques, scientifiques ou pas, sémiologies, etc.) que pour traiter de l'hétérogénéité discursive : le « texte », les données du linguiste et du sémioticien, se donne d'emblée comme composite, et l'analyse doit, pour faire face à cette hétérogénéité constitutive, segmenter, dissocier et associer, hiérarchiser et spécifier.

question de la régulation de l'hétérogénéité, et de la signification (formes sémantiques, valeurs et idéologies) de ces régulations. Il ne faut pas oublier que la théorie du montage, chez Eisenstein, se forme sur le même horizon culturel, politique et scientifique que celle du dialogisme, chez Bakhtine. Nous touchons donc à certaines questions qui se retrouvent dans tous les systèmes discursifs : les modes d'articulation, la disposition et l'organisation des séquences, les procédures de segmentation, la morphologie des « couches » discursive.

Du même coup, le montage repose sur une conception bien particulière du discours, qu'il affiche et qu'il problématise à sa manière, conception où l'hétérogénéité constitutive inspire à la fois des procédures d'unification, de variation dans les degrés de tensions, voire de résolution de conflits entre parties figuratives, entre couches de signification, et entre modules de l'expression.

Il ne faut pas négliger non plus le fait qu'à hauteur du discours tout entier, c'est justement, et entre autres, sur ces parties constitutives et hétérogènes que reposent les processus de différenciation et de formation des systèmes de valeurs. Par conséquent et par principe, le montage ne doit pas être seulement examiné pour lui-même, formant exclusivement un chapitre d'une sorte de « grammaire » formelle du plan de l'expression, mais aussi pour les choix axiologiques dont chacune de ses variétés est porteuse.

Or le syncrétisme des modalités sémiotiques, au cinéma, permet de poser ces questions autrement, et d'y reconnaître un traitement spécifique de l'hétérogénéité discursive, notamment par la soumission au dynamisme des espaces et des temps - le rythme et la temporalité -, par l'activation des valeurs à travers les émotions suscitées par le montage, ou encore par le jeu des implicites, des hors-champs et de l'invisible qu'il rend sensible.

Par ailleurs, le sujet n'est pas neuf, loin de là, et le présent dossier voudrait être une occasion de faire le bilan de quelques évolutions de cette ancienne question, et de s'interroger sur les actuelles pratiques de montage et sur celles qui s'esquissent, qu'il s'agisse des effets

spéciaux (Post), des émissions télévisées (Jost ; Joly), des hybridations de genres (Dusi). Ce bilan portera, à l'heure de bouleversements techniques (les images de synthèse et le montage numérique, les innovations sonores) dont il reste à mesure la portée sémiotique effective, tout particulièrement sur les théories du montage (Metz et la grande syntagmatique mais aussi la pensée de Deleuze) à travers les apports de la théorie de l'énonciation et la linguistique textuelle (Jost), de la rhétorique (Leutrat), de la réflexion sur les signes (Sonesson, Post), et de la sémiotique tensive (Fontanille). Il s'agit de mettre à l'épreuve la rentabilité de ces théories en leur soumettant çà et là quelques cas de montage non codifié (Joly), de proto-montage (Gaudreault) ou au contraire de montage très codifié (Périneau, Bertin).

Bertin-Maghit et Martine Versel analysent deux reportages d'actualités sur le bombardement de Mers El-Kébir, vu tantôt du point de vue du Gouvernement de Vichy, tantôt de celui des autorités allemandes. Ils mettent à jour la propagande qui s'insinue moins dans la voix *off* que dans les glissements axiologiques permis par la sélection, la topicalisation, bref la scénarisation même du montage. Le montage des images n'est peut-être ici pas autre chose que la manifestation d'un ethos, une *scénographie* (Maingueneau), gérée par un seul actant de contrôle.

Renvoyant à Deleuze, Dusi établit différentes configurations de la vision créées par le montage comme logique de la sensation. Le brouillage et l'indistinction de la vision renvoie certes à une logique pathémique et cognitive, car elle implique une présence sensible des actants, mais aussi à un mélange des genres, et à une disposition générale de type morphodynamique (les opérations de concentration et de dilatation, les rapports du fond et de la « figure »). Il resterait à savoir si la même logique de flou est susceptible également de s'appliquer aux sons – linguistiques ou non – selon des critères de cohésion énonciative ou si le montage et ses trucages partiels reconduisent ici la primauté du visuel.

A partir d'un constat de Branigan concernant l'étroite relation entre caméra et personnage, Esquenazi définit le montage comme une association d'un *mouvement-objet* au *mouvement sujet*. Comparant la cohérence fictive des films hollywoodiens classiques aux compositions multiples de *Pierrot-le-fou*, l'auteur dégage dans ce film autant de mondes fictifs que de sujets repérés, sur le fond de la seule réalité stable : le « réel » filmique. L'hypothèse de l'auteur nous renvoie aux nombreuses structurations fictionnelles opérées par le montage, simultanées ou successives, et qui relèvent tout à la fois de l'énoncé et de l'énonciation, de la phénoménologie et de la logique, de l'objectif et du subjectif, si bien que la difficulté méthodologique semble être la question du partage de ces intrications.

Fontanille démontre à propos des relations entre la bande son (les paroles de personnages) et la bande image (les visages de personnages) dans *Passion*, que la concurrence énonciative qui peut se faire jour entre ces deux modalités est une invite à dépasser la convention d'un ancrage iconique et référentiel. Dans le même temps, la praxis du spectateur s'en trouve modifiée, requérant de lui une lecture paradigmatique de certaines séquences du film et, d'un point de vue esthétique, une saisie sémantique (Geninasca). Le montage audiovisuel discordant laisse émerger un système et une hiérarchie des relations possibles entre les indications de sons dans l'image et les sons eux-mêmes : la *concomitance*, la *synchronie* et la *congruence* ; la relation son-image n'est iconique que si les trois conditions sont satisfaites, et les distorsions sont nombreuses chez Godard. Il faut alors se demander si ces distorsions, somme toute rhétoriques, s'accompagnent effectivement d'implications axiologiques aussi fines dans un régime strictement ludique et si elle n'est pas alors pur jeu combinatoire.

Sur la base d'une exploration du catalogue Lumière et battant en brèche l'idée de continuité photogrammatique, Gaudreault s'attache aux premières expériences de montage. Opérant des distinctions précises selon le type d'opération, le lieu et son instance, il spécifie

les manipulations et assemblages, prévus ou non, auxquels pouvaient se livrer les *opérateurs*, *exhibiteurs* et *éditeurs* liés à la maison Lumière. Tout en reconstruisant très précisément les pratiques à partir d'un corpus particulier, cette analyse conduit à s'interroger sur la conception (théorique ?) implicite des praticiens eux-mêmes, et sur leur éventuelle conscience des modifications de tous ordres (structurelles, figuratives, énonciatives et narratives) que leurs montages induisent.

Joly revient sur les principes fondateurs du montage et sa double tendance discursive ou narrative. Elle fait l'hypothèse que les pratiques télévisuelles (le JT et la publicité) traduisent un « montage expressif sauvage », plus proche que l'on ne pourrait le croire du montage intellectuel à la Eisenstein, mais soutenu et réactualisé ici par les techniques numériques et les images virtuelles, qui ouvrent à de nouvelles dimensions d'assemblage, de durée ou de raccordement. Mais il ne faut pas oublier que, dans le corpus analysé, et en général pour une grande partie des genres télévisuels les plus courants, le poids respectif du son (commentaire, récit ou conversation) et de l'image est évidemment incomparable avec celui qui avait cours dans le cinéma auquel se référait Eisenstein. Ce nouveau « montage expressif sauvage » pourrait n'être alors qu'un effet dérivé de la suprématie du verbal sur le visuel.

A partir de l'exemple de la scène, Jost nous invite à prendre une mesure précise des apports et lacunes de la grande syntagmatique de Metz. Il montre que les formes audiovisuelles quotidiennes (le *soap opera* ou la publicité) imposent d'élargir la conception de la segmentation, notamment à la dimension textuelle. Il propose alors de dissocier et d'envisager séparément la cohérence propre des trois niveaux de fonctionnement du montage (narratif, profilmique et iconique), pour commencer, puis de le rapporter ensuite à l'instance productrice, et enfin, plus en amont encore, de le soumettre à la variété des *modes énonciatifs*. L'hypothèse de Jost d'une cohérence syntagmatique propre à chaque genre est riche de

promesses, mais elle implique à terme une structuration des genres de discours qui ne repose pas seulement sur celle des séquences.

Liant la problématique du montage à celle de la rhétorique, Leutrat s'attache à la figure du chiasme chez Eisenstein. Combinatoire, mouvement qui joue tout à la fois de la connexion et de l'écart, le montage d'*Ivan le Terrible*, s'empare de la suite AEIOU, pour ordonner les séquences, mettre en regard des motifs ou, démonstration d'acrostiche, inscrire étymologiquement le mot même d'auteur. La lecture à laquelle nous sommes ici conviés, qui invite à voir le mouvement du film et son envers, exige d'abord un savant « démontage », mais aussi, et simultanément, comme toute étude rhétorique bien comprise, un véritable déploiement concomitant des signifiants et des signifiés, qui nous invite à accompagner les effets de sens du montage dans le temps de la réception, tout au long du film.

Périneau envisage plusieurs phénomènes de montage sous l'angle du dispositif, du remontage et des transformations figuratives. Responsables tout à la fois de la constitution de la narration, de l'énonciation et de la figurativité, ces manipulations complexes nous invitent à replacer le montage dans la perspective d'une plasticité globale des sémiotiques audiovisuelles ; en effet, elles n'obéissent pas seulement à un souci de pure expérimentation formelle, mais aussi, le plus souvent, à des impératifs argumentatifs et axiologiques. Mais, du même coup, ces manipulations complexes et parfois conflictuelles ouvrent l'interprétation du film à une autre dimension : derrière le « *monté* » (le résultat du montage effectif), apparaît toujours ici, toute la diversité potentielle du « *montable* », c'est-à-dire de tous les autres choix possibles, non réalisés, mais réalisables, et présents, à l'état d'esquisse virtuelle, au moment de la réception-interprétation. Dès lors, la compréhension des décalages, manipulations et distorsions observés passe sans doute par une exploration systématique des styles et des régimes alternatifs du montages, et des modes de régulation de leur apparition, émergente ou effective.

Post montre que le montage dans un film de vulgarisation scientifique n'obéit pas à une logique diégétique, mais plastique et argumentative. Il analyse le rôle démarcatif des trucages optiques (volets, fondus, iris, etc.) par rapport à la segmentation et souligne leur valeur énonciative. Se référant à Hjelmlev, il montre que la définition que Metz propose des « exposants » filmiques procède par opposition avec les « taxèmes », et non, comme c'était le cas pour le linguiste danois, par opposition avec les « constituants ». Il invite alors à se tourner vers la sémiotique actuelle, qui distingue, notamment à propos de la syntaxe des passions, les « constituants » et les « exposants » de l'affectivité discursive, et qui lui permettra par conséquent d'évaluer les constituants et les exposants en termes de déterminations modales et tensives. Etant donné la spécificité du corpus, on se demande bien sûr si l'usage des effets optiques analysé par Post est généralisable à d'autres formes audiovisuelles, avec quels effets et dans quelles limites.

Sonesson examine le montage en le rapportant à la distinction entre « modèle de combinaison » et « modèle de transformation ». Rectifiant la position d'Eco sur la question de l'articulation au cinéma, il montre que cette articulation prend plutôt la forme de rhétoriques dans lesquelles le signe iconique obéit à des *modes de construction*, des *modes de fonctionnement* et des *modes de circulation* spécifiques. Les analyses de Sonesson indiquent bien qu'il faut déterminer les règles de structuration des signes iconiques mais, notamment au moment de la « resémantisation », elles posent le problème du passage de ce signe iconique au texte audiovisuel.

Ce numéro sur le montage, trente ans après l'éclosion de la sémiotique du cinéma, et notamment de la « grande syntagmatique » de la bande image, permet donc de mesurer le parcours accompli. Inversement, ce qui se dit ici et aujourd'hui du montage nous éclaire rétrospectivement sur ce qui caractérisait la « grande syntagmatique » : rétrospectivement, la

sémiologie de Metz, en matière de montage, semble avoir obéi à trois caractéristiques principales :

- (1) c'était une approche purement typologique, visant à établir les variétés syntaxiques d'une grammaire élémentaire, et, par conséquent, de conception la plus économique et la plus simple possible (pour certains même, simpliste) : à la recherche des variétés canoniques, la grande syntagmatique n'entraîne, en effet, ni dans les subtilités des montages expérimentaux, ni dans la diversité des réalisations discursives concrètes, encore moins dans les infinies possibilités ouvertes par les recherches technologiques ;
- (2) c'était une approche « grammaticale », qui ne souciait pas de la signification associée aux formes du montage, et qui avait déjà fort à faire pour simplement établir les constituants et les exposants de cette grammaire ;
- (3) en tant que « syntagmatique de la bande image », elle se préoccupait exclusivement du visible en tant que tel, car il fallait établir des règles d'assemblage des segments de manifestation, et elle se préoccupait peu des relations entre le son et l'image, et encore moins des relations entre le visible et l'invisible, qui font pourtant tout le prix du montage en tant que pratique sémiotique.

Bien sûr, le sémioticien (plus encore le non-sémioticien !) a beau jeu, trente ans après, de montrer que *les choses sont beaucoup plus compliquées* que Metz ne le laissait entendre, et qu'il suffit, pour s'en convaincre, d'observer les subtiles circonvolutions des montages sophistiqués de tel film ou de tel autre ; mais, bien sûr, le sémioticien saura mesure garder, et évitera de reprocher à celui qui s'efforçait de définir, par réduction à de grandes classes, les formes syntaxiques élémentaires et canoniques du montage, de ne pas s'attacher à la complexité des réalisations concrètes.

En revanche, il saura montrer les conséquences de ces complexifications discursives pour l'analyse, comme le font ici-même Jost et Périneau. Jost, par exemple, ayant conclu à la « pluridimensionalité » du montage, illustre parfaitement le déplacement épistémologique qui se produit quand on cherche, étant parti des formes élémentaires et canoniques, à retrouver la complexité des réalisations discursives : la combinatoire s'affole, les typologies explosent (ou implosent), et on est alors conduit, comme il le fait systématiquement, à distinguer *différentes dimensions, des niveaux de pertinence hiérarchisés*.³ A cette distinction et à cette hiérarchisation des dimensions pertinentes, Périneau ajoute en somme un principe de transformation dynamique : le montage, comme « pivot sémiotique », est alors l'opérateur, le ressort ou le régulateur des changements de dimension pertinente.

Mais Gaudreault lui-même, dans une toute autre perspective, celle des origines du cinéma, en montrant que dès le début, le montage est déjà *partagé entre au moins trois instances*, suggère indirectement la distinction des « dimensions pertinentes ». En effet, chacune de ces instances ne peut faire que certaines opérations : par exemple, l'opérateur ne peut qu'interrompre le filmage, et changer l'angle de la caméra, alors que les deux autres peuvent couper et coller ; ou encore, seul l'exhibiteur a accès à plusieurs bandes à la fois, c'est-à-dire à plusieurs jeux d'acteurs et de décors différents. Par conséquent, on assiste en quelque sorte, dès l'invention du montage cinématographique, à une sorte de spécialisation des fonctions et des formes par « instances », et par « dimensions pertinentes ».

Bien entendu, reste *la question du sens* (ou plus précisément des « formes du contenu ») qui pourraient être associées à ces formes de l'expression. Question qui ne pouvait pas concerner Metz, car il visait seulement la construction d'une grammaire des formes. On pourrait aborder cette question comme Sonesson, ici-même, en se demandant si le montage de

³ C'est ainsi que, dans les années soixante, devant l'impossibilité de maîtriser les combinatoires et les typologies produites par les grammaires distributionnelles, on a « inventé » les grammaires génératives ; de même, devant la complexité croissante des combinatoires et des typologies en expansion de la narratologie, on a « inventé » la sémiotique narrative générative.

plusieurs plans entre eux produit « plus » que la somme des-dits plans, ou s'il produit « autre chose ».⁴ La thèse de Sonesson pourrait être cavalièrement résumée ainsi : le montage apporte « plus », au même titre que toute autre figure de rhétorique, mais pas « autre chose » ; entendons cavalièrement : il n'y a pas de signification spécifique et autonome des produits de montage, et le montage n'est que rhétorique bâtie sur des éléments qui eux seuls sont porteurs de signification.

Mais, si nous faisons dialoguer Sonesson avec Leutrat, on s'aperçoit que si ce dernier considère lui aussi le montage comme un opérateur rhétorique, il n'en reste pas là. Face au chiasme identifié dans *Ivan le Terrible*, aussi sophistiqué soit-il, Leutrat ne se satisfait pas en effet d'une approche purement descriptive et formelle. Certes, en nous invitant à saisir le montage globalement, il en stabilise le jeu positionnel, il en fait en somme une « icône » reconnaissable dans son ensemble. Mais la reconnaissance de cette forme globale inspire immédiatement une « quête du sens » : le chiasme du montage est une forme de l'expression en attente d'une forme du contenu, et l'analyse a pour tâche de lui restituer cette dernière.

Alors, « plus » ou « autre chose » que la somme des plans ? Leutrat, nous semble-t-il, répond successivement : « plus » (c'est une figure reconnaissable globalement), et « autre chose » (c'est une expression qui renvoie à des contenus spécifiques et autonomes, qui ne sont pas les contenus des plans).

Leutrat nous ayant en quelque sorte ouvert la porte d'un montage « sur-signifiant », engouffrons-nous : c'est ce que fait Fontanille, quand il montre pourquoi les montages saugrenus de Godard, dans la mesure où ils impliquent très précisément des corps sémiotisés, impliquent inexorablement des axiologies conflictuelles, et aussi quelques enjeux idéologiques. C'est aussi ce que font Maghit et Versel quand, tout en comparant les deux versions filmées d'un même événement, ils montrent que ces deux montages ont eux aussi

⁴ Sonesson s'appuie pour cela sur la théorie de la double articulation en linguistique, qui nous dit que le « sens » n'apparaît qu'à hauteur de la deuxième articulation (le signifié des morphèmes).

leur plan du contenu : « honneur et dignité » d'un côté, « agression et haine » de l'autre. Le caractère formel de toutes ces opérations (extraction, suppression, condensation ou expansion, amplification intensive ou affaiblissement euphémistique, etc.) ne peut pas, ne doit pas cacher que ce qui est manipulé dans cette affaire, ce sont des valeurs : on augmente ou on actualise la valeur inscrite dans tel plan, on abaisse ou on efface la valeur inscrite dans tel autre ; et, au bout de cette manipulation des valeurs, apparaît l'émotion, la passion, l'idéologie, qu'aucun des plans, en lui-même, ne contenait.

C'est encore ce que fait Esquenazi, quand il attribue au montage la capacité à construire des mondes, puis à les connecter : un certain rythme, un certain usage des cadrages, des tailles de plans, des raccords et des types de syntagmes, et voilà un « monde » qui prend forme. Mais ces « mondes » sont clairement des « formes de vie », c'est-à-dire des systèmes de variétés, obtenus par sélections et tri sur un grand nombre de catégories, et mis en cohérence, comme un « jeu », autour d'un système de valeurs. Le « style » de Godard dans *Pierrot le Fou* est finalement une série et une connexion de styles, à travers lesquels les personnages tenteraient de « jouer la vie » pour faire l'expérience des significations alternatives qu'elle propose.

Enfin, *le visible et l'invisible*. Le plus simple, pour approcher cette question, est de mettre nos pas dans ceux de Joly. Le montage « expressif », sauvage et peu raffiné, qu'elle reconnaît dans quelques genres télévisuels, nous ramène de fait à l'essentiel : dans le montage, ce n'est pas le plan (le visible) qui compte, mais l'intervalle entre les plans (l'invisible). Cette loi de base, que les anciens (Koulechov, Eisenstein) nous avaient enseignée, le « montage expressif » la retrouve à l'état brut : le montage, c'est ce qui ménage l'intervalle de l'émotion et de l'affect.

C'est pourquoi il est particulièrement utile, avec Post, de comparer les effets du montage, avec ou sans ponctuation. Le montage avec ponctuation sature les intervalles, les

occupe de manière dynamique, et matérialise le collage ; mais en même temps il en fait la propriété exclusive de l'énonciateur, voire de l'instance pro-filmique, sans laisser aucune marge d'initiative à l'énonciataire. Manifester dans le film un signifiant de montage (volet, fondu, iris, etc.) c'est interdire à l'énonciataire de « sensibiliser » l'intervalle, c'est neutraliser en somme la tension entre la disjonction visuelle et la pulsion de suture, qui fait tout le prix et l'émotion du montage.⁵

D'où, bien sûr, *les enjeux esthétiques*. Et pas seulement à cause des formes de montage et des figures de rhétorique qu'elles induisent. Mais aussi, et surtout, comme le montre Dusi, parce que cette dialectique du visible et de l'invisible fournit le fonds nécessaire à des *esthétiques de la visibilité*. Par comparaison entre plusieurs esthétiques, on comprend que le choix est toujours possible entre, d'un côté, la stabilisation des jointures entre les parties visibles, et de l'autre, l'instabilité, la mouvance, et l'indétermination, et donc, l'ouverture sur l'invisible.

L'esthétique qui repose sur la stabilisation du montage (pour l'essentiel, le cinéma dit « hollywoodien »), un peu pour la même raison que les ponctuations explicites, enlève une grande part d'initiative au spectateur : encadré dans des formes canoniques et prévisibles, le montage ne procure au spectateur que des émotions convenues, dans lesquelles son engagement somatique et sensoriel n'est pas franchement sollicité.

En revanche, le montage problématique et instable sollicite l'activité sensorielle du spectateur, implique son corps sensible, et lui fait ressentir en somme l'effort à accomplir pour rendre l'intervalle intelligible ; mais c'est justement cet effort, somatique et sensoriel, qui, dans le même mouvement, « sensibilise » l'intervalle. Dans le premier cas, le montage est seulement l'expression de la représentation du visible, alors que, dans le second, il éveille,

⁵ Bien sûr, la ponctuation peut elle aussi porter et provoquer l'émotion, mais au second degré, en quelque sorte : en frustrant le spectateur de la satisfaction qu'il éprouve à résoudre la tension « disjonction / suture », ou en lui faisant violence, en imposant un rythme, ou un mode d'association qu'il n'aurait pas choisis, ou que le film ne laissait pas espérer.

émeut et agite les sensations, et tout particulièrement la sensori-motricité du spectateur, au cours de ces « ajustements » négociés et hésitants qu'on lui impose de faire.

Alors seulement, le corps du spectateur est devenu le centre organisateur de la « signification émotionnelle » des intervalles et de l'invisible.