

Festival International du Court-Métrage de Clermont-Ferrand 2022 – Programme scolaire.

LA COUPE ET LE COLLAGE : MONTAGE ET RECIT AU CINEMA.

« SANPATSU » (La coupe de cheveux – 2021) de Masahiko Sato, Yutaro Seki, Kentaro Hirase.



« LES LARMES DE LA SEINE » (2021) de Yanis Belaid, Eliott Benard, Alice Letailleur, Nicolas Mayeur, Étienne Moulin, Hadrien Pinot, Philippine Singer, Lisa Vicente.

Pardon.

*« Le monde moderne est un crime dont
on cherche toujours le coupable. »*

Pacôme THIELLEMENT, « *L 'énigme
infinie* », PUF, Paris, 2021, p.25.



Pardon.

散 髮

LA COUPE DE CHEVEUX

« La définition technique du montage est simple : il s'agit de coller les uns à la suite des autres, dans un ordre déterminé, des fragments de film, les plans, dont on a préalablement déterminé la longueur. »

Jacques AUMONT et Michel MARIE, « *Dictionnaire théorique et critique du cinéma – 2^{ème} édition* », Armand Colin, Paris, 2008, p.159.



Soient deux films qui viennent éclairer et, parfois, complexifier cette définition première. Soient deux films qui permettent d'aborder l'objet premier du cinéma, l'émotion, à travers des vecteurs fondamentaux et corollaires : le montage comme musicalité et le récit comme enquête.

Pardon.

Les Larmes de la Seine

Ce que met en avant le recours au montage, dans les formes contemporaines cinématographiques les plus variées, c'est la part du mystère. A l'heure où toutes les histoires ont été racontées, le montage au cinéma place au centre du dispositif la **notion de récit** : non pas l'histoire, mais l'ordre dans laquelle cette dernière nous est présentée.

Dans un texte fondateur, le sémiologue Gérard GENETTE a défini un sens commun possible pour le mot « récit » (cf. « *Figures* », 1964-1966) : « **L'énoncé narratif qui assure la relation d'un évènement ou d'une série d'évènements** ».

Ainsi comprise, la notion a acquis au fil des ouvrages de narratologie filmique un certain nombre de caractères qui la définissent. Dans le cas de « *Sanpatsu* » par exemple, la notion de récit pourrait être définie comme suit :

1 – Un récit est clos : il forme un tout, au sens aristotélicien (« *ce qui a un commencement, un milieu et une fin* »), et son unité est première.

2 – Un récit raconte une histoire ; par conséquent, il suppose, au temps imaginaire des évènements racontés, le temps de l'acte narratif lui-même.

La mise en place de ce récit nécessite un outil. C'est un montage dit « rythmique » qui va ainsi être employé à la construction de cette unité narrative forte qui nous est présentée.

Pardon.

« Exégèse : nom féminin, est un emprunt savant (1705) au grec *exêgêsis* « explication », dérivé de *exêgeisthai* « conduire » et « expliquer », « marcher devant », « conduire en qualité de chef », « avoir du flair ».

Exégèse désigne d'abord l'interprétation de la Bible. Le mot s'est dit ensuite de l'interprétation d'un texte non religieux puis par extension (20^{ème} siècle) a pris le sens de « commentaire, développement détaillé », « art d'expliquer ».

Alain REY, « *Le Robert historique de la langue française* » Paris, 1992, p.1360.

De l'enquête à l'exégèse, considérons que « *Les larmes de la Seine* » constitue, par le moyen d'une véritable redéfinition du sens traditionnel du terme de « montage », une très singulière explication d'un pan peu glorieux de l'histoire récente de la France. Le film va ainsi s'employer à déplier en les combinant deux événements que tout oppose à priori.

Il s'agirait ici – néologisme – d'ex-pliquer : de faire en sorte que ce qui demeurerait dans les plis de l'Histoire, sous la surface de la vérité officielle, se déplie, se déploie à l'écran, comme une musique d'Ibrahim Maalouf, comme une histoire « vraie » (« *True sorry* », 2015), à la recherche d'une harmonie perdue au cœur d'une histoire passablement désaccordée.

« Ex », on le sait, marque ce qu'un être vivant (ou une chose) a été et ce qu'elle a cessé d'être. « *Les larmes de Seine* » exhume les morts et leurs secrets comme le cinéma les faits revenir depuis que les premières personnes à avoir été jamais filmées sont décédées. L'ex-« affaire de la station de métro Charonne » devient « le massacre du 8 février 1962 ». Faire remonter à la surface ce genres de choses a toujours été la fonction de ce cinéma de la marge qu'est le cinéma d'horreur...

Pardon.

Gérard GENETTE, dans « Figures », distingue une autre forme de récit que celle évoquée précédemment : la succession d'évènements réels ou fictifs qui font l'objet du discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétitions, etc.

Le récit, dans le cas des « *Larmes de la Seine* », peut-être essentiellement définit par la caractéristique suivante :

Le récit est produit par quelqu'un (ou par une instance de production : ici le « found footage » reproduit ironiquement par l'animation, destiné usuellement – dans la cadre du cinéma en prise de vue réelle – à accentuer l'effet de réalité produit par le film sur le spectateur) ; à partir de là, le film s'offre au regard non comme la réalité mais comme une médiation de la réalité, qui comporte des traits de non-réalité ; il est un « discours clos venant irréaliser une séquence d'évènements » (cf. Christian METZ, « *Le signifiant imaginaire* », 1975).

Notons ici que ce qui est très beau avec le cinéma d'animation d'une manière générale, et qui prend tout son sens dans le cas particulier des « *Larmes de la Seine* », c'est qu'il déplace la question du réel du côté de la vérité : le cinéma d'animation montre toujours la vérité de sa propre « fabrication » et se présente de fait sans le moindre doute comme une représentation et non comme un double plus ou moins simulé du réel. En effet, il ne repose pas sur une esthétique de la trace, il n'est pas de l'ordre de l'enregistrement de faits mais se rapproche davantage des arts plastiques en cela qu'il est le produit « ex-nihilo » de son ou de ses créateurs.

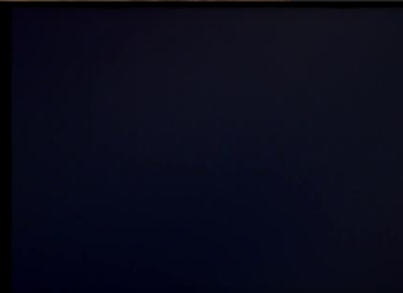
Pardon.



de s'abstenir de circuler la nuit dans les rues



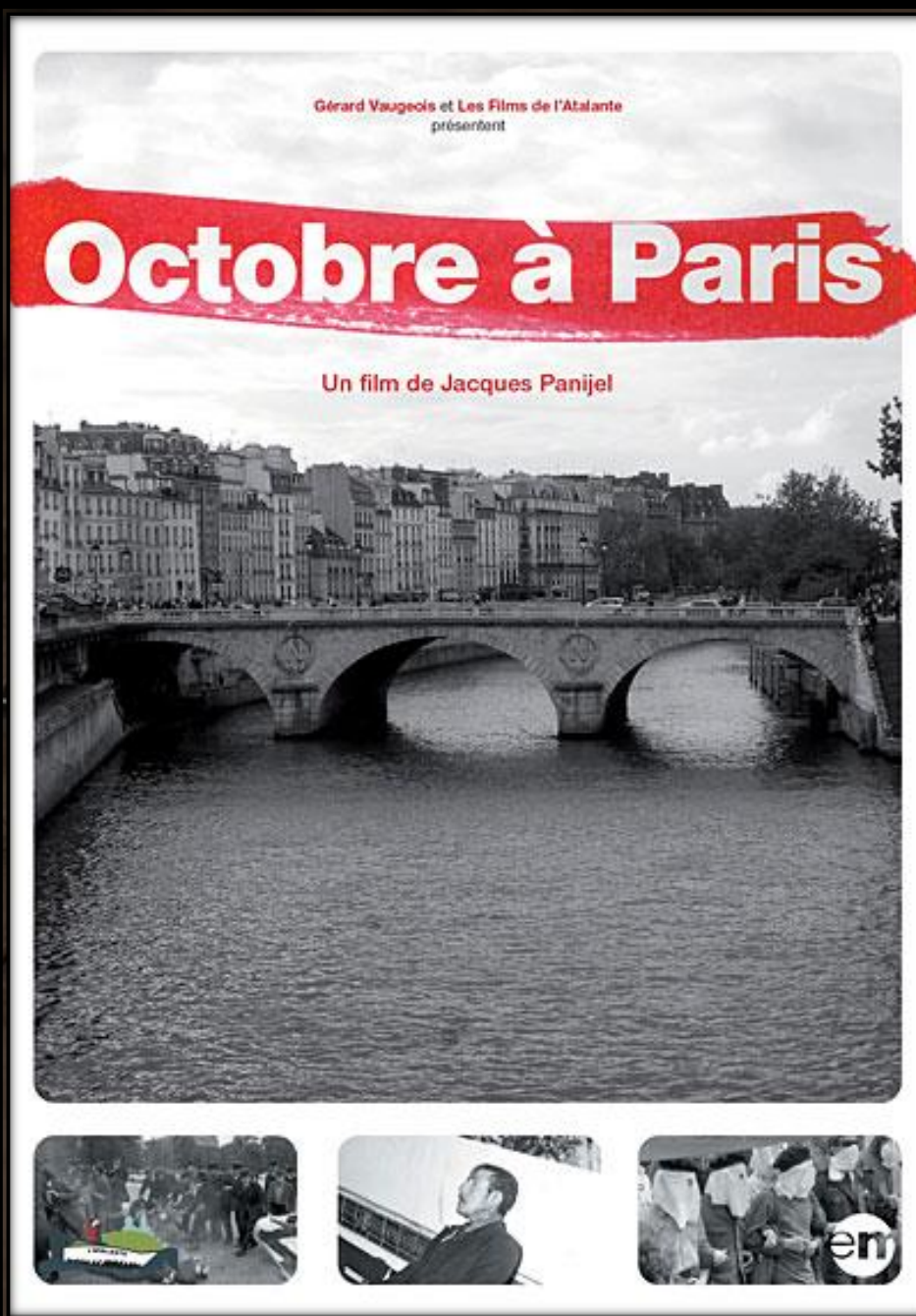
Moi, j'ai une petite appréhension



Certains médias, dont la revue *Les Temps modernes*, les journaux *Témoignages* et *documents* ou *Vérité-Liberté*, ou encore la maison d'édition François Maspero, publieront de nombreux documents qui permettront de faire une synthèse relativement juste des événements du 17 octobre 1961.

Droit et liberté, journal du Mrap (Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples) fournit des informations sur d'autres « pogroms » ailleurs en France (Metz, Nancy).

Côté images, le biologiste Jacques PANIJEL va entreprendre une enquête caméra au poing qui donnera le film “*Octobre à Paris*”. Beaucoup de ces publications vont être saisies, le film sera interdit, mais paradoxalement, leur contenu diffusé “sous le manteau” va marquer toute une génération, ce qui ne semble pas le cas de la grande presse à grand tirage.



de Daniel KUPFERSTEIN
(2001) 55 mn.

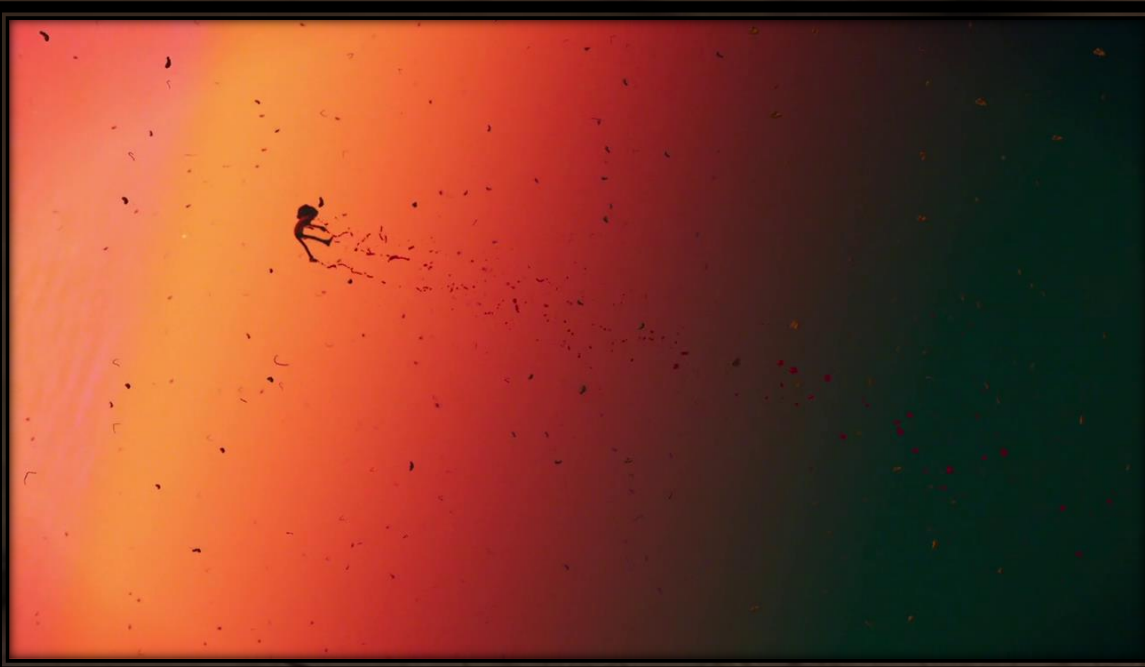




« *Dissimulation d'un massacre* » de Daniel KUPFERSTEIN (2001) / « *Octobre à Paris* » (1961) de Jacques PANIJEL.



« *Chronique d'un été* »
de
Jean ROUCH et Edgar MORIN
(1961).



L'animation n'est pas un genre. Au même titre que le documentaire, il s'agit d'un autre pan du cinéma, longtemps doublement limité : par la forme courte et par l'adresse au public enfantin.

Pourtant, depuis quelques années (« *Valse avec Bachir* » de Ari FOLMAN en 2006 ?), le cinéma d'animation permet de traiter des sujets historiques, politiques, sensibles car ses techniques mêmes imposent au regard une distance qui confinerait à l'insoutenable en prise de vue réelle.

Assumant pleinement ce caractère délibérément subjectif, les réalisateurs des « *Larmes de la Seine* » opèrent au mi-temps du film une scission radicale que marque un moment de pur onirisme renvoyant aux grandes rêveries mentales du cinéma populaire.

Après la mort du protagoniste commence une très étrange seconde partie en forme d'uchronie qui confond du évènements : la répression et un concert que s'apprête à donner le chanteur Ray CHARLES au Palais des Sports...

Pour saisir le contexte historique :

En résumé, suite à des attentats contre les policiers monsieur Papon, préfet de police de Paris décrète un couvre-feu interdisant aux Algériens de circuler après 22 h 30.

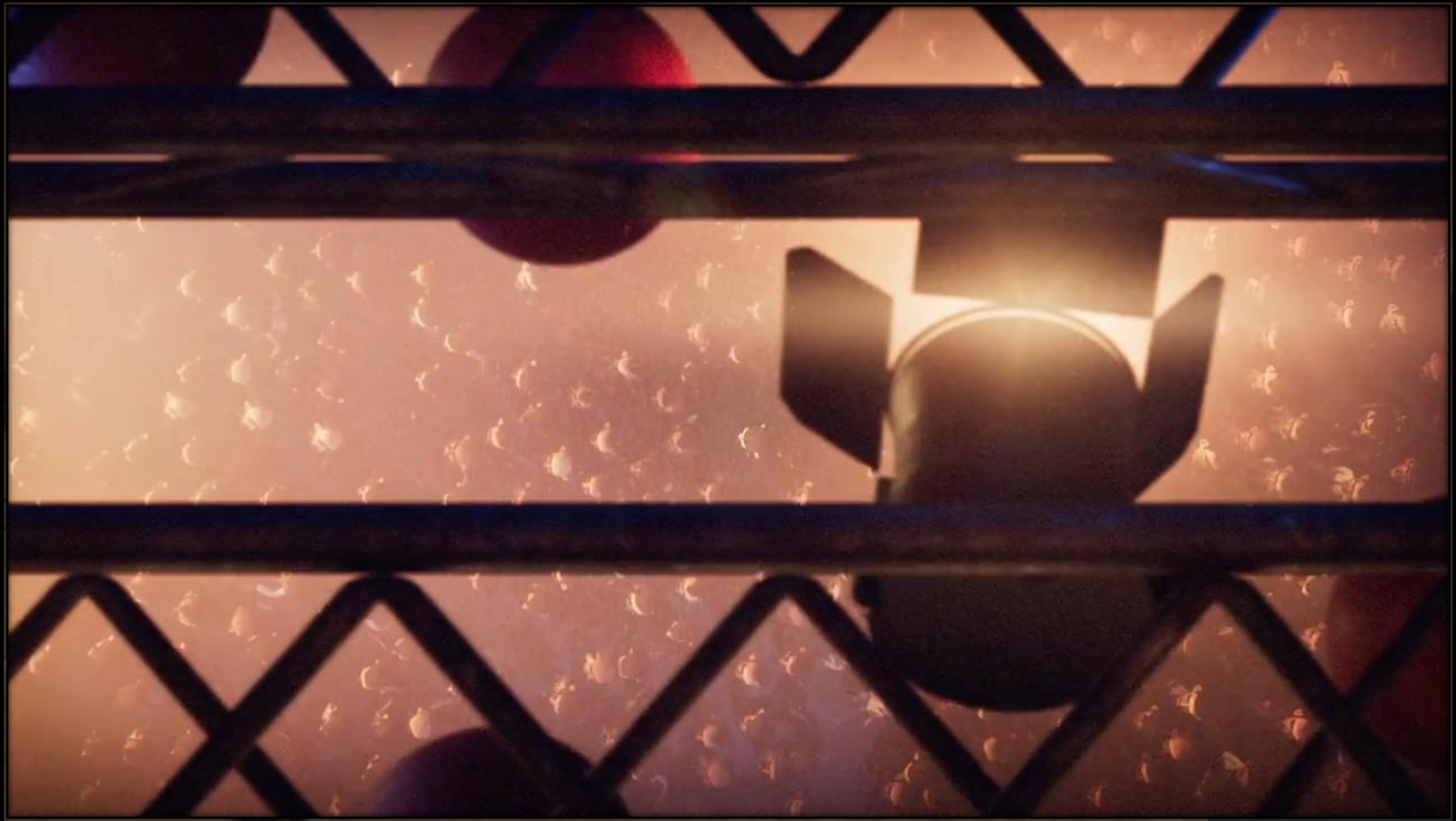
En réaction, le FLN décide d'organiser une grande manifestation pacifique au centre de Paris...

Les renseignements généraux informent leur hiérarchie qui interdit la manifestation et déclenche une opération dite « improvisée ».

Pour souligner cette improvisation, les forces de l'ordre ont dû déménager les prisonniers du Palais des sports dans le grand hall du Palais des expositions, à cause d'un concert de Ray Charles le 20 octobre au palais des sports.



Pardon.





« *Carrie* » (1976) de Brian DE PALMA.



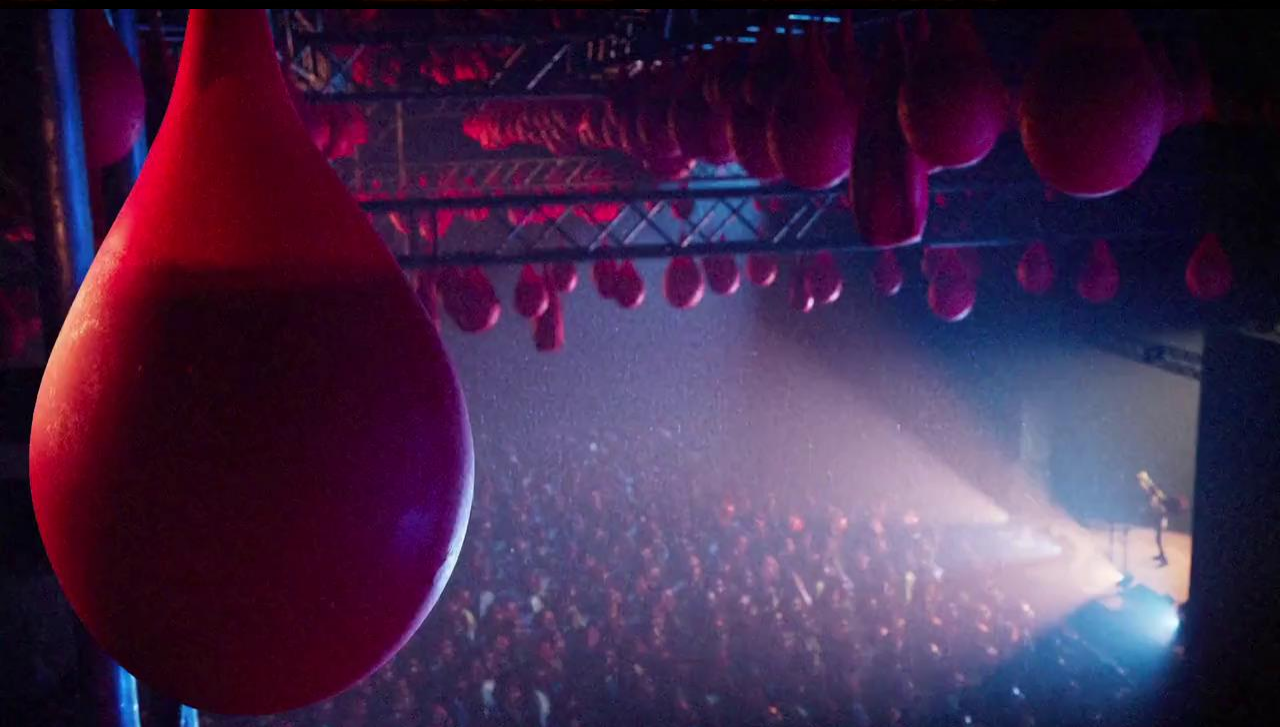
« *Les larmes de la Seine* » opère sur le mode du crescendo musical qui convertirait ici l'énergie, sa dépense (cf. Georges BATAILLE, « *La part maudite*, 1949) sous forme de violence lors du carnage en chorégraphie, en danse qui verrait de manière très ambivalente bourreaux et victimes s'échanger des parties de visages, devenues comme interchangeables.

A l'instar du final traumatique de « *Carrie* », la pluie d'hémoglobine, larmes de scène, vient marquer visuellement un point de saturation énergétique où l'énergie accumulée se doit d'être impérativement dépensée, y compris de façon irrationnelle, fantastique (cf. Jean-Baptiste THORET, « Les cinéma américain des années 70 », .

Il y a, dans les deux films, un sens conjoint de l'horreur et du merveilleux qui vient faire image là où manquent les mots.

Pardon.





C'est à un autre type de montage que nous avons ici affaire. Un montage que l'on pourrait qualifier de vertical par opposition au montage traditionnel dit horizontal.

En effet, l'ultime séquence du film fonctionne comme une surimpression, plus encore, une fusion entre deux situations que tout opposerait – la massacre et la fête – et que seule la notion, le besoin de dépense réunirait.

Si l'ombre de Ray CHARLES renvoie au hors-champ pas si lointain de la ségrégation raciale américaine, alors la dimension quasi-rituelle du massacre de Charonne nous apparaît à l'image exacte du phénomène étatsunien du lynchage :

Pour parler de lynchage, « il doit y avoir une preuve légale qu'une personne a été tuée, et qu'elle l'a été de façon illégale, par un groupe constitué de trois personnes ou plus, qui ont agi en mettant en avant la justice, la race ou la tradition » (cf. Joël MICHEL, « *Le lynchage aux Etats-Unis* », 2008). Telle est la définition à la fois évasive et précise adoptée tardivement par les organisations anti-lynchage en vue d'en faire un outil statistique...

« Le lynchage, écrit Joël MICHEL, est un rituel social, une cérémonie, un carnaval. Cette cérémonie permet à l'ensemble d'une société de rappeler à l'ordre une de ses composantes jugée trop agitée. »

C'est peut-être de ce type de rituel païen que rend compte, par son étrange tonalité, la seconde partie du film, festive, morbide et élégiaque.

Le cinéma d'animation n'est en rien du côté du réel, nous l'avons dit, mais de celui d'une vérité qui ici apparaît dans toute sa complexité : Bain de sang, échanges organiques d'un corps à l'autre, fusion de ces mêmes corps en un vaste corps social au son de « *True sorry* » d'Ibrahim MAALOUF, convoque également l'idée littéralement incarnée d'une mixité sociale qui fait encore défaut et que la séquence appelle très poétiquement de ses vœux.

Faire sens en rapprochant les éléments les plus éloignés possibles, est, en substance, la définition du montage qu'à souvent donné Jean-Luc GODARD. Ce montage que d'autres ont pu nommer « poésie » selon les mêmes termes.

Pardon.



Si la définition technique du montage est simple, ses usages sont extrêmement complexes. Les deux films étudiés dans ces lignes le démontrent à l'évidence. Et si le montage conserve dans les deux cas une fonction narrative, celle-ci se voit amplifiée par la production de divers effets d'ordre musical qui déterminent la manière concrète, c'est-à-dire émotionnelle, avec laquelle le récit cinématographique communique avant tout.

Ainsi, « *Sanpatsu* » use-t-il avant tout de sa bande-son pour soutenir des points de montage brefs, presque subliminaux, qui nous entraînent à leur suite dans l'intériorité de la protagoniste, effets syntaxiques, ponctuatifs, marquant tout autant la liaison que la disjonction. Effet ambivalent donc qui renvoie à l'impossible proximité, pourtant physique, le temps d'une coupe de cheveux, entre une mère et son fils.

Ainsi, « *Les larmes de la Seine* » invente-t-il des effets de montage figuraux, plastiques, établissant une relation de métaphore, faisant image avec la complexité du réel.

Ce qui réunit en revanche les deux films, c'est un sens rythmique très marqué qui identifie le récit cinématographique à une pure musicalité. « *Le cinéma est la musique des yeux* » selon la formule célèbre de Serguei M. EISENSTEIN ou encore « *la musique de la lumière* » d'après Abel GANCE. Indéniablement, en fixant des durées de plans très variables, les deux films adoptent des rythmes quasi-biologiques, en accord profond avec des personnages, des situations qui nous sont de fait tout autant (si ce n'est plus) communiquées par le traitement du temps que par celui de l'espace. Loin du discours, le montage est ici matière à débat quant aux signes, à leur distribution et au sens auxquels ils peuvent être rattachés entre montage narratif et montage des correspondances (cf. Vincent AMIEL, « *Esthétique du montage* », 2001).

Ainsi, donc, le film « fait » musique par sa constitution même et c'est par là qu'il se structure (montage) et crée sa continuité propre (récit) entre leitmotiv minimaliste (« *Sanpatsu* ») et plage lyrique (« *Les larmes de la Seine* »).



Pardon.