

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.



Parenthèse :

« [...] le rôle du montage n'est pas le même dans tous les films. La plupart du temps, il a d'abord une fonction narrative : le changement de plan, correspondant à un changement de point de vue, a pour but de guider le spectateur, de lui permettre de suivre le récit aisément (quitte à renverser cette possibilité, et à faire un montage qui obscurcisse notre compréhension, comme cela a souvent été le cas dans le film noir, jusqu'à nos jours). »

Jacques AUMONT et Michel MARIE,
« *Dictionnaire théorique et critique du cinéma – 2^{ème} édition* », Armand Colin, Paris, 2008, p.160.

Pardon.

De son moment dit « classique », le cinéma va conserver le goût de la narration, c'est-à-dire d'un monde diégétique ordonné. De son moment dit « moderne », le cinéma va garder un penchant pour la transposition à l'écran de la complexité du réel. Le montage va alors entrer dans une phase de mutation dont témoigne très bien « *Sanpatsu* » : il s'agit de nous plonger dans une situation particulière à la manière d'un puzzle, d'une énigme qui ne sera résolue qu'avec la participation attentive, active, du spectateur. On reconnaît là le modèle narratif révolutionnaire du « *film noir* » à travers l'imbrication de différentes strates de temporalités d'où se déduit le fameux « régime d'inégalité cognitive » cher à Tzvetan TODOROV (« Littérature et signification », 1967).

Le récit travaille ainsi le mystère, le chiffre. Le récit est un mystère à déchiffrer. On pourrait dire que la forme du récit policier (dont on trouve peut-être la première occurrence avec le mythe d'Œdipe qui, après avoir résolu l'énigme du Sphinx, débute une véritable enquête sur un parricide doublé d'un inceste dont il est lui-même coupable) s'est étendu au fil du temps à toutes les formes narratives (cf. Régis MESSAC, « *Le Detective Novel* » et *l'influence de la pensée scientifique* », éd. Honoré Champion, Paris, 1929).

A la suite de Pacôme THIELLEMENT (« *L'enquête infinie* », 2021), constatons que le récit policier moderne s'invente, à la croisée des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, parallèlement à l'apparition de la psychanalyse qui, elle aussi, s'empare des mythes pour se proposer d'interpréter le psychisme humain. Freud (cf. « *L'interprétation des rêves* », 1899) et Conan Doyle (« *Une étude en rouge* », 1887) suivent à peu de choses près sur une piste commune, celle de l'enquête.



« Enquête : nom féminin issu vers 1170 du latin populaire « *inquiesita* » ; le terme a d'abord le sens général de « recherche pour savoir » et s'est employé pour « question » (1226) ; il désigne spécialement en droit, dès le 13^{ème} siècle une investigation par ordre de justice, d'où *enquête de sang* « enquête criminelle » (1320), et plus largement une recherche méthodique, qui repose sur des questions, des témoignages. Par métonymie il équivalait à l'époque classique à « témoignages » (1549). Dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle, il se dit (1870) en particulier de l'étude d'une question (sociale, économique, etc.) par le rassemblement des témoignages des intéressés. »

Alain REY, « *Le Robert historique de la langue française* » Paris, 1992, p.1246-1247.

On saisi alors la place privilégié du cinéma, technique de l'enregistrement – c'est-à-dire du témoignage – et du montage – ordonnancement d'informations – dans la popularisation d'un certain type de récit fondé sur la participation active d'un spectateur en perpétuel questionnement.

« *Sanpatsu* » oblige à la nuance car, à priori, le film n'est pas à proprement parlé « policier ». Pourtant, cette fiction repose sur des traits « sémantico-syntaxiques » (cf. Rick ALTMAN, « *Film/Genre* », Londres, BFI, 1999) propres au genre :

- Le récit met en présence des actants (agresseur ? Victime ? Défenseur de l'ordre ?) réunis par un acte délictueux (trait syntaxique) ;
- Le récit se déroule dans un univers essentiellement urbain (ici même carcéral) et à une époque contemporaine de celle du tournage (traits sémantiques)

Pardon.



La bande-son – le bruit des ciseaux, de la coupe, métaphore du montage – vient régler alors une rythmique qui nous propose une succession d'inserts, d'indices, de pièces d'un puzzle qui est devenu à présent l'autre nom du récit.



Le montage, seule invention ou presque du cinéma avec le gros plan, est sans conteste l'art du rapprochement, de la comparaison. Cet art se situe quelque part entre le double usage d'un même mot : dysposer (c'est-à-dire défaire) et disposer (soit faire ou refaire). Cet art se situe quelque part entre deux voyelles, dans un espace et une temporalité à l'extrême plasticité : l'espace filmique que détermine le montage dans sa musicalité même.



Songons ici combien la musique, dans sa capacité à investir le temps (rythme, tempo, beat, pulsation, repeat, soupir, accord, pause, crescendo, etc.), est sans doute la forme d'expression la plus proche de l'art cinématographique.

La fonction métronomique du bruit des ciseaux le confirme, son indicel d'un dévoilement, son commentaire d'un destin en marche.

Pardon.



« *Point blank* » (Le point de non-retour – 1967) de John BOORMAN.

« On a longtemps eu tendance à grossir une opposition entre d'une part, un cinéma de la « *transparence* », fondé sur le raccord le plus invisible possible, voire sur l'« interdiction » du montage (Bazin), et censé faire oublier le film au profit de la diégèse et de l'histoire, et d'autre part, un cinéma du montage, fondé sur l'accentuation des successions de plans en tant que telles. Cette opposition, qui fût encore au centre des préoccupations de la critique « *idéologique* » des années 1960 et 1970 (Comolli-Narboni), s'est vue quelque peu déplacée, et dépassée, par l'intégration de plus en plus fréquente de procédures de montage, parfois très voyantes, à l'intérieur même des films les plus narratifs (c'est le cas, aujourd'hui, dans le cinéma américain moyen, qui a généralisé la mise en avant des montages plus ou moins labyrinthiques, longtemps réservés aux genres fondés sur l'énigme et le mystère). »

Jacques AUMONT et Michel MARIE, « *Dictionnaire théorique et critique du cinéma – 2^{ème} édition* », Armand Colin, Paris, 2008, p.160.

Le montage rythmique fait glisser l'enquête du côté de l'exégèse, c'est-à-dire du mystère considéré comme tel et, à ce titre, envisagé comme point de départ d'une interprétation tournée vers l'intériorité – grande affaire du cinéma, technologie de la surface. Soit la question on ne voit pas de la résolution – elle est ici transparente – mais de la révélation de ce que le mystère raconte du monde, de la société, des êtres qui la peuplent, des rapports aux autres et à soi-même. Dans le miroir, sous la frange déglagée, les portraits d'une femme, d'un garçon, aujourd'hui, apparaissent. Proches et distants. Articulés par le montage. Moins comme des réponses données par le film que comme des questions adressées au spectateur.

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.