

Absence de montage et réalisme

Number 21, April 1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52127ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1960). Absence de montage et réalisme. *Séquences*, (21), 8–11.

Absence de montage et réalisme

Dans le numéro précédent de *Séquences*, nous avons tâché de faire ressortir le caractère expressionniste du montage d'Eisenstein. Ce dernier ne se contente pas de proposer en plans successifs les divers éléments d'une scène, il s'efforce avant tout d'établir entre ses plans des rapports de signification, de tirer de l'agencement de ses images la charge émotive la plus forte. Eisenstein impose à la sensibilité du spectateur son interprétation lyrique de l'événement représenté à l'écran. Le montage du réalisateur russe, selon ses propres termes, ressortit à une sorte de « dynamisme émotionnel ». Il est une valeur recherchée et cultivée pour ses effets singuliers. C'est pourquoi André Bazin qualifie ce montage de « visible ». Il l'oppose au montage « invisible » de ces réalisateurs qui, dans le raccord de leurs plans, ne cherchent que l'ordonnance purement logique et dramatique des divers fragments de séquence. Chez ces derniers, le montage reste un procédé élémentaire et commode de narration cinématographique. Chez Eisenstein, il participe à la finalité même de l'oeuvre.

1. Vers la suppression du montage

Le montage implique le morcellement de la scène filmée. Était-il possible de modifier ce langage ordinaire du cinéma en osant enregistrer une scène dans son intégralité réelle ? C'est-à-dire pouvait-on supprimer le montage ? Orson Welles prouva que l'entreprise était possible avec un film éblouissant, *Citizen Kane*. William Wyler le suivit dans la même voie avec *La Vipère* et *Les plus belles années de notre vie*. Tous deux imaginèrent d'aligner la durée d'un plan général unique sur la durée même d'une séquence ou d'une partie importante de séquence. Les plans qui dans les films de montage classique ne durent que quelques secondes ou même que quelques fractions de seconde, cédèrent la place à des plans d'ensemble allant jusqu'à deux minutes. Le cas se présente souvent dans les scènes principales des *Plus belles années de notre vie*. L'action qui se passe à l'écran tend ainsi à se rapprocher de la réalité temporelle et spatiale de l'événement lui-même. La longueur du plan unique assure la continuité de l'action rendue impossible par l'emploi du montage.

C'est par des procédés tout à fait contraires qu'un Eisenstein et Welles servent l'art cinématographique. Grosso modo, les différences de ces procédés pourraient se schématiser comme suit :

AVEC MONTAGE

1. Morcellement de la scène en plusieurs plans divers.

2. Plusieurs prises de vue.
3. Mobilité de la caméra.
4. Nombreux cadrages et angles de vue.
5. Mise au point de l'objectif sur les premiers plans de l'image.
6. L'attention du spectateur est guidée par le metteur en scène.
7. Vision singulière, irréaliste même de l'événement.
8. Le sens de l'image est imposé par le metteur en scène.
9. Attitude moins active du spectateur.

SANS MONTAGE

1. Aucun morcellement de la scène. Elle est embrassée tout entière dans un long et unique plan général.
2. Une seule prise de vue.
3. Immobilité de la caméra.
4. Cadrages et angles restreints.
5. Utilisation de la profondeur de champ.
(*Élément capital*)
6. L'attention du spectateur est laissée libre de se porter sur tel ou tel élément de la scène.
7. Vision normale, conforme à la réalité physique de l'événement.
8. Le sens de l'image garde une certaine ambiguïté.
9. Attitude plus active du spectateur.

2. Un exemple d'absence de montage

Faute de pouvoir nous-même reconstituer de mémoire une scène d'un film de Wyler, nous emprun-



Les plus belles années de notre vie, de William Wyler

terons à André Bazin la relation de la séquence de la mort d'Herbert Marshall dans *La vipère*. « Bette Davis, écrit-il, est assise au deuxième plan face au public, sa tête au centre de l'écran ; un éclairage très brutal accuse encore la tache blanche de ce visage très fardé. Au premier plan, en amorce, Herbert Marshall assis de trois quarts. Les répliques implacables entre la femme et le mari se répondent sans un changement de plan, puis vient la crise cardiaque du mari qui supplie sa femme d'aller lui chercher ses gouttes dans la chambre... (Elle reste immobile.) Marshall est obligé de se lever et d'aller lui-même quérir le médicament. Cet effort le tuera sur les premières marches de l'escalier ».

On pourrait croire que cette scène emprunte tous ses moyens à l'art théâtral. Mais ce n'est pas du théâtre filmé. « En dépit des apparences, avertit Bazin, la mise en scène de Wyler se sert au maximum des moyens que lui offrent la caméra et le cadre. La place de Bette Davis, au centre de l'écran lui confère une position privilégiée dans la géométrie dramatique de l'espace ; toute la scène gravite autour d'elle, mais cette immobilité effrayante ne prend toute son évidence que grâce à la double sortie du cadre de Marshall au premier plan à droite, puis au troisième à gauche. Au lieu de le suivre dans ce déplacement latéral, ce qui eût été le mouvement naturel d'un œil moins intelligent, la caméra reste impertubablement immobile. Quand Marshall

rentre pour la seconde fois dans le champ et monte l'escalier, Wyler a eu grand soin de demander à son opérateur Gregg Toland de ne pas mettre au point sur toute la profondeur de champ, de sorte que la chute de Marshall dans l'escalier et sa mort ne peuvent être clairement distinguées par le spectateur. Ce flou technique accroît notre sentiment d'inquiétude, il nous faut essayer de distinguer au loin, comme par dessus l'épaule de Bette Davis qui lui tourne le dos, l'issue d'un drame dont le protagoniste nous échappe à demi ». (1)

Si nous imaginions *horresco referens* de tourner cette scène suivant un procédé classique de découpage, nous obtiendrions le récit cinématographique suivant :

- Plan 1. Champ de Bette Davis conversant avec son mari.
 " 2. Contre-champ de Marshall lui donnant la réplique.
 " 3. Répétition du plan 1.
 " 4. Répétition du plan 2.
 " 5. Plongée sur Herbert Marshall atteint par sa crise cardiaque.
 " 6. Gros plan du visage crispé et douloureux de Marshall qui supplie sa femme d'aller lui chercher ses gouttes.
 " 7. Vue de Bette Davis qui demeure immobile.
 " 8. La caméra accompagne Marshall dans sa marche titubante à travers le salon.
 " 9. Plongée sur sa chute et sa mort dans l'escalier.
 " 10. Vue de Bette Davis toujours assise et immobile.

Ce montage classique a pour effet désastreux d'écartier par moments de l'écran le personnage principal de la scène, Bette Davis et de ne plus souligner son immobilité cruelle. Grâce à l'absence de montage, au plan général unique, Wyler ne cesse pas un instant de tenir dans le champ de notre vision le spectacle atroce de cette femme qui refuse de porter secours à son mari. Toute l'intensité dramatique de la scène réside dans la mise en valeur de l'immobilité de Bette Davis. Si le réalisateur a volontairement brouillé l'image de la chute et de la mort d'Herbert, c'est sans doute par souci d'accroître notre sentiment d'inquiétude, mais aussi pour ne pas nous laisser oublier un seul instant que le drame se joue surtout dans l'âme tourmentée de

Bette Davis. À la rigueur, cependant, Wyler aurait pu garder la mise au point de l'objectif sur la profondeur de champ et laisser voir avec netteté la chute et la mort d'Herbert au troisième plan de l'écran. Il lui aurait fallu alors compter sur l'intelligence du spectateur pour distinguer la primauté de la valeur dramatique du deuxième plan de Bette Davis sur le troisième plan de Marshall, en dépit du choc émotif causé par la chute et la mort de ce dernier. Dans *Les plus belles années de notre vie*, Wyler a respecté davantage l'ambiguïté de l'image. C'est ainsi que, dans une séquence qui se passe dans un bar, l'action principale de la scène se déroule dans une cabine téléphonique située tout au fond de la salle, c'est-à-dire tout à fait à l'arrière-plan de l'image. Et, cependant, c'est une action secondaire de la même scène — le jeu d'un pianiste invalide — qui attire la vue du spectateur par sa situation privilégiée au premier plan de l'image. C'est au spectateur qu'il revient d'établir mentalement une séparation de valeur entre les deux actions concomitantes à l'écran et de distinguer celle qui porte le plus de potentiel dramatique.

3. La profondeur de champ

La profondeur de champ est à la base de la technique de Welles et de Wyler. C'est elle qui permet d'embrasser dans une seule prise de vue tous les aspects dramatiques d'une scène. Elle autorise tous les déplacements des acteurs nécessaires à l'action dramatique. Sans entrer dans des détails techniques compliqués, disons que la profondeur de champ permet à l'opérateur d'enregistrer sur la pellicule les plans éloignés d'une scène avec la même netteté que ses plans rapprochés. Grâce à ce procédé photographique, plus n'est besoin de découper la séquence, d'attirer l'attention du spectateur tour à tour sur tel geste, tel jeu de physionomie, tel accessoire. Le réalisateur n'est plus là pour dire avec sa caméra : « C'est ceci maintenant qu'il importe de voir ». Il laisse au spectateur le soin de porter les yeux vers telle ou telle partie de l'écran, de choisir tel ou tel aspect de la réalité dramatique. La profondeur de champ permet de tout voir mais aussi de choisir ce qui vaut d'être vu.

Une longue habitude du film de montage classique nous avait laissé croire qu'il était parfaitement normal de considérer les êtres et les choses sous toutes les positions possibles : En champ et en contre-champ ; en plongée et contre-plongée ; suivant tous les angles

1 ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* T. 1, Éditions du Cerf, Paris 1958, p. 154.

et tous les cadrages les plus insolites. L'emploi de la profondeur de champ, du plan unique et général, nous rappelle que notre oeil entretient avec la réalité des rapports plus modestes.

4. Conclusion

A la vérité, quoi qu'il en soit des mérites du langage cinématographique des Welles et des Wyler, le montage restera une forme courante d'écriture fil-

mique. On ne saurait concevoir un film tout entier construit avec de seuls plans généraux. Si Welles et Wyler mettent l'accent sur une absence de montage dans les scènes principales de leurs films, ils n'en continuent pas moins de recourir tout à la fois aux ressources ordinaires du montage classique. Ils ont le mérite d'avoir prouvé à leur tour et de façon singulièrement éloquente que le cinéma est un art mouvant qui n'a pas fini d'inventer de nouvelles formes d'expression artistique.

* * *

ÉTUDE

1. Étudier l'emploi de la profondeur de champ dans des photos tirées des films de Welles ou de Wyler.

2. Montrez les avantages et les inconvénients du montage.

3. Montrez les avantages et les inconvénients de la profondeur de champ.

4. Le montage au cinéma tend-il à disparaître ? Justifiez votre réponse.

HANDBOOK

for

CANADIAN FILM SOCIETIES

édité par

Jean Beauvais et Guy-L. Côté

Ce petit manuel rédigé en **langue anglaise** contient une foule de renseignements précieux qui rendront grand service aux dirigeants des ciné-clubs.

AU SOMMAIRE

I — LES CINÉ-CLUBS : Origine — Nature — Organisation — Constitution — Financement — Choix des films — Réservation des films — Renseignements techniques — Une séance.

II — LA FÉDÉRATION CANADIENNE DES CINÉ-CLUBS.

On peut se procurer ce manuel de 116 pages
au prix de \$1.00 au

CENTRE DIOCÉSAIN DU CINÉMA DE MONTRÉAL