

Séquences

Montage et réalisme

Numéro 20, février 1960

URI : id.erudit.org/iderudit/52137ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1960). Montage et réalisme. *Séquences*, (20), 7–9.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1960

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Montage et réalisme

Selon la définition désormais classique des théoriciens russes Poudovkine et Timoschenko, le montage est « l'organisation de toute la masse des plans réalisés et leur synthèse dans des conditions données d'ordre et de temps ».

En commençant cet article, nous avons tout d'abord l'intention de relever les différents genres de montage pratiqués par les grands maîtres du cinéma et de marquer les rapports plus ou moins étroits que chacun de ces genres entretient avec la réalité objective des événements traités à l'écran. Mais, au cours du travail de rédaction, il est apparu que notre sujet débordait le cadre étroit d'un article et que force nous aurait été de nous en tenir à des généralités. C'est pourquoi, nous avons préféré ne pas couvrir tout le champ possible du montage et restreindre notre étude au « montage créateur » d'Eisenstein. Pour plus de clarté encore, nous avons voulu présenter à nos lecteurs un exemple concret de montage tiré de *La grève*, le premier film d'Eisenstein, réalisé en 1924-25. La séquence finale de *La grève* fournit une démonstration pratique de la théorie du célèbre réalisateur russe, à savoir que la signification véritable d'une séquence procède du rapport des plans entre eux et non de leur contenu objectif. Eisenstein n'a jamais poussé plus loin que dans cet exemple la systématisation de son procédé de montage. Cette systématisation même, avec sa rhétorique voyante et ses outrances de style, ne fait que mieux ressortir l'originalité de l'apport d'Eisenstein dans la création du langage cinématographique.

1. Liste et ordre de montage des plans de la séquence finale de *La grève*

1. La tête d'un taureau qui évite le coup de couteau d'un boucher disparaît du champ par le haut de l'écran.
2. Un violent coup de couteau qui se perd dans le bas de l'écran.
3. 1,500 grévistes dévalent d'un terrain en pente. Plan de profil.
4. 50 grévistes couchés sur le sol se relèvent et tendent les bras en signe de reddition.
5. Le visage d'un soldat prêt à tirer.
6. La décharge d'un fusil.
7. Le corps tremblant du taureau roule par terre.
8. Les pattes du taureau s'agitent convulsivement. Les sabots battent dans une mare de sang.
9. Le tir d'un fusil.
10. La tête du taureau est liée à un banc de dépeçage.
11. 1,000 grévistes défilent rapidement devant la caméra.
12. Une rangée de soldats surgit à l'arrière de buissons.
13. La tête du taureau qui meurt sous des coups invisibles. Les yeux deviennent vitreux.
14. Une salve de fusils. Vue du dos des soldats.
15. Les pattes du taureau sont liées en préparation du dépeçage.
16. Des gens se laissent tomber du haut d'une falaise.
17. La gorge du taureau est tranchée. Le sang gicle.
18. Des gens, les mains levées, entrent dans le champ par le bas de l'écran.
19. Le boucher passe devant la caméra en balançant une corde rougie de sang.
20. Des gens courent s'abriter derrière une clôture qu'ils renversent en partie.
21. Des bras s'affaissent.
22. La tête du taureau est séparée de son corps.
23. Salve de fusils.
24. Des gens se précipitent dans une rivière.
25. Salve de fusils.
26. On aperçoit les balles qui sortent du canon des fusils.
27. Pieds de soldats qui sortent du champ de la caméra.
28. Du sang colore l'eau de la rivière.
29. Le sang gicle de la gorge tranchée du taureau.
30. Le sang recueilli dans un bassin est versé dans un seau.
31. Un camion chargé de seaux remplis de sang. Fondu enchaîné sur un camion chargé de ferraille.

32. La langue du taureau est tirée à travers l'ouverture de la gorge.
33. Pieds de soldats qui sortent du champ de la caméra. (Ils sortent à une distance plus grande qu'au plan 27)
34. Le taureau est écorché.
35. 1,500 corps de grévistes gisent au pied de la falaise.
36. Deux têtes dépiautées de taureaux.
37. Une main repose dans une mare de sang.
38. L'œil vitreux d'une tête de taureau remplit tout l'écran.

FIN

2. Dénombrement des plans

Trois éléments entrent dans l'architecture de la séquence : les grévistes, les soldats, le taureau. Sur un total de 38 plans, 21 sont consacrés à la répression de la grève ; 17, soit un peu moins de la moitié, sont employés aux fins de la comparaison dont le taureau sert de thème. Il y a donc insistance sur la comparaison entre le massacre des grévistes et la scène de boucherie. Cette figure de style qui souligne le sens de l'événement compte en fait plus de plans (17) que chacun des éléments de la répression pris séparément : victimes (11 plans), auteurs (10 plans). L'intention du réalisateur est clairement marquée : les grévistes ont été abattus comme des bêtes ; leur massacre ressemble à une scène de boucherie. La séquence commence et finit sur des détails de la mise à mort du taureau ; les éléments de la comparaison encadrent en quelque sorte l'événement même de la tuerie des grévistes.

3. Contenu des plans

Les plans sont généralement chargés de peu de matière. Ils fournissent plutôt des détails que des ensembles d'objets et de personnes. La partie remplace et suggère volontiers le tout d'une action. Par exemple, des bras qui s'affaissent (plan 21), du sang qui teinte l'eau de la rivière (28), une main qui repose dans une mare de sang (38), suggèrent plutôt qu'elles ne montrent la mort des grévistes. De même, la tête tranchée du taureau (22), les deux têtes dépiautées (36), l'œil vitreux (38) sont des éléments partiels propres surtout à souligner la mort de la bête. Eisenstein fragmente et divise la réalité.

4. Ordre des plans dans le montage

L'ordre dans lequel Eisenstein a disposé ses plans ne respecte en rien leurs rapports logiques et dramatiques. Ainsi, le plan 7 devrait normalement succéder au plan 2. Le taureau n'est pas frappé par les balles d'un fusil (6) mais bien par le couteau du boucher (2). De même, le plan 37 devrait logiquement suivre le plan 35. L'ordonnance des plans se présente comme un entrelacs très libre des thèmes de la composition générale. Elle crée chez le spectateur une impression constante de chocs qui tiennent en haleine ses capacités d'émotion.

5. Rythme du montage

Les plans nombreux et contrastés, courts et rapides, se bousculent les uns les autres ; leur succession syncopée produit un mouvement nerveux, saccadé, haletant, qui épouse bien l'affolement des grévistes pris en chasse par les soldats, et le rythme même de la respiration angoissée des spectateurs dont la sensibilité est violente par de nombreuses scènes d'horreur intercalées dans le montage.

6. La théorie d'Eisenstein

« Le montage, dit Eisenstein, est l'art d'exprimer et de signifier par le rapport de deux plans juxtaposés, de telle sorte que cette juxtaposition fasse naître une idée, ou exprime quelque chose qui n'est contenu dans aucun des deux plans pris séparément. L'ensemble est supérieur à la somme de ses parties ». « À mon avis, dit-il encore, le montage, c'est l'idée qui naît du choc de plans indépendants, voire même de plans opposés les uns aux autres ».

Le montage d'Eisenstein opère des transferts de signification d'une image à l'autre. La brutalité du boucher apparaît particulièrement odieuse et répugnante par l'insistance des plans sur le dépeçage de la bête. Par l'effet du montage qui rapproche les soldats du taureau (plans 6, 7, 8), le boucher des grévistes (19, 20) toute distinction disparaît entre la répression même et la boucherie. Une équation est posée entre les soldats et le boucher, entre le taureau et les grévistes. Du même coup, le spectateur n'arrive plus à séparer la boucherie de la répression, à faire le tri des émotions procurées par l'une et l'autre scène. L'obsession du sang versé par le taureau (8, 17, 29, 30, 31) est reportée, au niveau de la conscience, sur les personnes des grévistes.



La grève, de S. M. Eisenstein

À ne considérer cependant que la réalité objective des événements, la scène de la boucherie est indépendante de celle de la répression. Leur rapprochement apparaît même contradictoire dans l'optique d'un cinéma réaliste.

7. Montage et essence de l'art cinématographique

Faut-il tenir l'expressionnisme du montage et de l'image pour l'essentiel de l'art cinématographique ? « C'est, écrit Bazin, précisément cette notion généralement admise que mettent implicitement en cause, dès le cinéma muet, des réalisateurs comme Eric von Stroheim, F. M. Murnau ou R. Flaherty. Le montage ne joue dans leurs films pratiquement aucun rôle,

sinon celui, purement négatif, d'élimination inévitable dans une réalité trop abondante. La caméra ne peut tout voir à la fois, mais ce qu'elle choisit de voir elle s'efforce du moins de n'en rien perdre. Ce qui compte pour Flaherty devant Nanouk chassant le phoque, c'est le rapport entre Nanouk et l'animal, l'ampleur de l'attente. Le montage pourrait suggérer le temps, Flaherty se borne à nous *montrer* l'attente ; la durée de la chasse est la substance même de l'image, son véritable objet. Dans le film, cet épisode ne comporte donc qu'un seul plan. Niera-t-on qu'il ne soit de ce fait beaucoup plus émouvant qu'un « montage attraction » ? ¹

¹ ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma*, T. 1, Éditions du Cerf, Paris 1958, p. 134.

* * *

ÉTUDE

1. Tracer le graphique du montage de la séquence de *la grève*.

2. Analyser les rapports des plans compris entre le plan 6 et le plan 18.

3. Comment définissez-vous le montage ?