

Poétique du montage

Marie-Claude Loiselle

Number 77, Summer 1995

Le montage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25080ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. (1995). Poétique du montage. *24 images*, (77), 12–15.

Poétique du montage

PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE

Pier Paolo Pasolini, dans son essai théorique intitulé *L'expérience hérétique*, a établi une nette distinction entre la langue de la prose et la langue de la poésie au cinéma. La première, basée sur la communication et la transmission d'informations au spectateur, envisage la rhétorique du récit selon une optique purement utilitaire, donc, avant toute chose, efficace. La seconde est ouverte sur des possibilités illimitées. La présence de l'auteur est clairement perceptible, exprimée à travers un formalisme (terme que Pasolini emploie dans un sens non péjoratif), une stylistique personnelle indifférente aux codes cinématographiques. Elle aura donc en propre de briser la continuité narrative traditionnelle. Or ce partage entre deux approches du langage, le poète Pierre Reverdy, qui a lui aussi longuement réfléchi, dans de nombreux essais aphoristiques, sur la nature de l'écriture poétique, le fait de façon sensiblement analogue: le prosateur développe («déroule») ses idées selon un ordre logique et continu, tandis que le poète utilise une technique libre de juxtaposition.

Il est assez saisissant de voir de quelle façon la définition que Reverdy donne de la fonction poétique peut aussi bien désigner la construction des films de cinéastes tels que Bresson, Godard ou Pasolini chez qui le montage est indéniablement de facture poétique. Sa pensée nous servira donc ici de repère afin de mieux saisir en quoi les trois cinéastes que nous venons de mentionner ont développé, grâce aux techniques du montage, une rhétorique cinématographique fondée sur une mise en rapport d'éléments selon un procédé spécifiquement poétique.

Pierre Reverdy définit le principe du mouvement poétique d'après deux critères: le rapprochement de deux termes et la justesse de ce rapprochement, notion fondamentale qui parcourt l'ensemble de son œuvre. Ainsi il dira: «L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais d'un rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.(...) Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.»¹ C'est donc de la métamorphose que provoque sur les choses du monde la rencontre des mots (auxquels nous pourrions substituer les plans), leur combinaison, et l'effet qu'ils ont l'un sur l'autre, que naît la poésie. Reverdy précise d'ailleurs qu'il n'y a pas de poésie dans la nature ou dans les choses. Seule l'étincelle qui jaillira de ces rapprochements, par une liaison inattendue, suscitera une émotion que la perception des choses du monde ne saurait nous procurer, et, de plus, fera émerger une nouvelle globalité entièrement autonome face à tout objet de la réalité.

Un plan d'*Au hasard Balthazar* tout à fait caractéristique de Bresson.



Il n'y a pas non plus de poésie dans les mots (les plans) eux-mêmes. Selon Reverdy, deux idées prises de façon isolée resteront muettes et neutres sans que le poète ne les fasse entrer en réaction. Or Bresson dira lui aussi que «si une image, regardée à part, exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. (...) Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe»². Ce ne sont pas les plans en soi, qui pourtant dénotent toujours chez Bresson une précision dans leur composition plastique — tout en n'étant jamais statiques —, ni les détails, présents par ces innombrables inserts de mains et d'objets tout à fait caractéristiques de ce cinéaste, qui sont beaux ou poétiques, mais leur agencement; c'est de la relation entre les images que surgit toute la poésie. Prenons cet exemple parmi tant d'autres de la superbe séquence de *Pickpocket* — film inépuisable, un des plus beaux de tout le cinéma français — où Michel reçoit une leçon de vol à la tire d'un inconnu, séquence dans laquelle les plans de mains se succèdent en une brillante série de fondus enchaînés qui té-

moignent de tout l'art du montage et de la concision de ce cinéaste. Ainsi, ce qui rend vivante la composition de chaque plan, ce sont les rapports esthétiques qui s'établiront au moment du montage: harmonie de rapports nouveaux d'où émergera l'émotion.

**Bresson:
l'art de l'ellipse**

L'émotion poétique est en effet liée à la rhétorique même du montage. Bresson parle de «rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées», Reverdy de la «révélation d'un lien secret entre les choses» grâce à laquelle «l'émotion spécifiquement poétique est obtenue»³. Un des aspects fondamentaux de l'œuvre de Bresson, comme de toute écriture poétique moderne — cela est vrai aussi bien pour Reverdy, Godard, Pasolini —, c'est d'«émouvoir non pas avec des images émouvantes, mais avec des rapports d'images qui les rendent à la fois vivantes et émouvantes», comme le souligne Bresson lui-même. Le légendaire non-jeu de ses «modèles» participe évidemment à cette exigence de ne pas rechercher une apparence de naturel, et ainsi de susciter

l'émotion en la rendant perceptible non pas matériellement mais par ce que provoque l'enchaînement de deux images ou d'une suite d'images choisies pour occuper chacune une place précise.

Chez Bresson le montage est véritablement un art de précision avec ses coupes abruptes qui disloquent la continuité spatio-temporelle sans pourtant atténuer un ferme sentiment d'unité. Bresson ne retient toujours que l'essentiel, grâce à un art acéré de l'ellipse qui confère à ses films une rapidité de narration implacable. Dans *L'argent* par exemple, le projet et l'exécution de la tentative de suicide d'Yvon tiendront en huit plans remarquablement concis filmés en 1 minute 20; de même, il ne faudra que quelques images pour que l'on comprenne le meurtre final qui se prépare: gros plan sur une hache, puis sur Yvon, une bouteille de vin et un verre sur un piano, un homme joue, il boit et pose son verre, gros plan du verre fracassé sur le sol. Tout est déjà joué...

Mélange de vitesse et de retenue, chaque fois qu'il sera possible, une action, une idée ne sera qu'évoquée par le son ou par l'ellipse elle-même qui permettra alors

Martin Lassalle et Marika Green dans *Pickpocket*.



Christian Patey (à gauche) dans *L'argent* de Bresson.



d'autant plus violemment de mettre en rapport deux images. On ne retrouve pas chez Bresson de plans d'ensemble dont le but serait de mettre une action ou un personnage en situation; ni profondeur de champ ni grand souci de repères temporels, d'où ces constantes fractures dans la structure narrative. Plus encore que dans la rencontre même des plans, c'est dans l'art de l'ellipse que se situe la si puissante expression poétique de Bresson. «Ne cours pas après la poésie, dit-il. Elle pénètre toute seule par les jointures (ellipses).»

Godard: morceler pour mieux faire voir

Aussi éloignée que puisse être la nudité des films de Bresson du foisonnement de ceux de Godard, plus de points communs qu'il n'y paraît les unissent néanmoins. Tous deux, partant de la matière compacte du réel, passent par la fragmentation de ce qu'ils en auront extirpé pour faire émerger un nouveau monde autonome. Ce n'est que par ce bris de la forme que Godard pulvérise, morcelle avec la plus insolente liberté, de *Sauve qui peut (la vie)* à *Allemagne neuf zéro* et *Hélas pour moi*, en passant par *Prénom Carmen* et *Soigne ta droite* — pour ne rappeler que des titres ultérieurs au tournant des années 80 —, qu'il croit pouvoir faire mieux voir ce que notre œil, trop habitué à ce qui se passe devant lui, ne perçoit plus. Il ne faut donc pas voir un mépris du réel dans le montage hétérogène tel que le pratique Godard, mais au contraire un acharnement violent à attiser notre attention, nos perceptions.

Faux raccords, succession syncopée de plans, de citations, de passages musicaux, de phrases parfois désynchronisées ou brouillées par des bruits de klaxons, des sonneries de téléphones, des chants d'oiseaux, mais aussi répétitions, ruptures et effets de ralentis-



Nathalie Baye dans *Sauve qui peut (la vie)* de Godard.

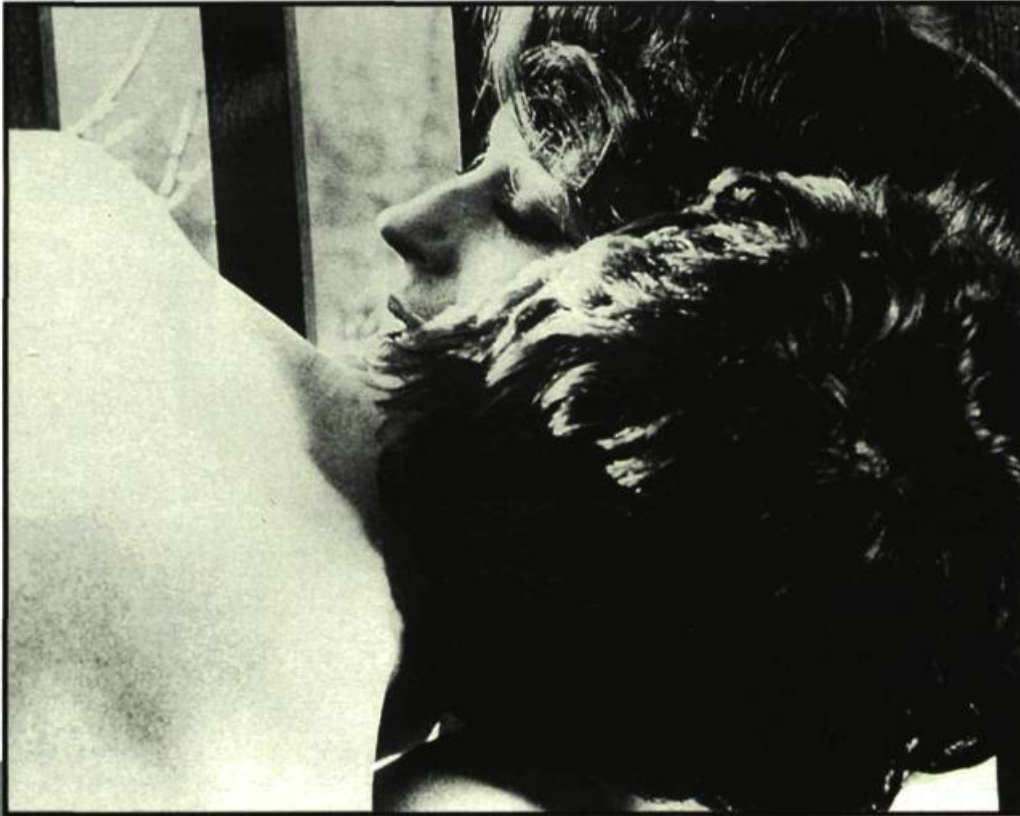
décomposition comme ceux que l'on retrouve dans *Sauve qui peut (la vie)*, tous ces jeux sur la forme, en réalité très près de l'ordonnance abstraite des sons et des silences qui existe en musique, visent précisément à faire prendre conscience du montage, du passage d'un plan à un autre, d'un espace sonore à un autre, et, par le fait même, de l'acte de la perception comme tel.

Par ces coupures irrationnelles qui marquent les enchaînements, il parvient à créer un rapport extrême de tension entre les plans et entre les sons. Or, comme nous l'avons vu avec Reverdy (par ailleurs cité dans *Passion*, ce qui n'a rien d'étonnant), c'est justement ce jeu de rapports par lequel s'entrechoque ce qui est initialement étranger — dans le désordre apparent et l'instabilité d'une œuvre croirait-on ici toujours au bord de se disloquer —, qui est constitutif de la forme poétique. Mais ce corollaire obligé de la forme poétique est aussi responsable de l'obscurité si souvent reprochée à Godard. Une obscurité attribuable au fait que le montage poétique dit les choses sans les développer, sans tenter de combler les intervalles entre les fragments, mais au contraire en les accusant, rejetant ainsi la nar-

ration linéaire. Godard ne se voit nullement comme un communicateur, dont les films n'offriraient qu'un message à décoder, dans la mesure où toute image poétique (qu'elle soit littéraire ou cinématographique) tire tout au contraire sa force singulière du fait de dissimuler les choses en les révélant ainsi de façon plus saisissante encore.

Pasolini: le choc des contraires

«La langue de la poésie, dit Pasolini, est celle où l'on sent la caméra (...); alors que dans la langue de la prose (...) on ne sent pas l'effort stylistique comme exprimé, que la présence de l'auteur n'est pas apparente.»⁴ Dans le cinéma de poésie, les codes du récit traditionnel, les règles du scénario comme la fluidité du rythme narratif se trouvent pervertis. Cette liberté créatrice devrait pourtant appartenir selon Pasolini à tout cinéaste étant donné que celui-ci n'est pas contraint de choisir ce qu'il met à l'écran à l'intérieur d'un dictionnaire d'images — comme l'écrivain le doit avec les mots — mais puise sa matière du chaos du monde. Il y a donc initialement une infinité de choix qui s'offrent à lui, jumelés à la liberté expressive que



Silvana Mangano dans *Théorème* de Pasolini.

COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

lui procure ensuite la table de montage à laquelle Pasolini accorde une importance extrême — dans la mesure où la fonction du tournage inclut déjà celle du montage.

Ainsi il refuse radicalement le recours au plan-séquence, qui pour lui implique de se soumettre à une réalité en soi privée de sens plutôt que de forger ce sens en réordonnant le réel d'après un rythme et un choix de plans dont la décision n'appartient qu'au cinéaste lui-même. Aussi, alors que le plan-séquence capte le temps dans sa continuité linéaire, Pasolini défend l'idée d'un cinéma reposant essentiellement sur une discontinuité temporelle engendrée par le montage de fragments isolés; d'où cette impression vivace, devant un film de Pasolini, que le rythme résulte en grande partie des ruptures et d'un violent rapport d'opposition par ces coupes abruptes, ces enchaînements qui ne répondent pas à des raccords de plan à plan basés sur une unité spatiale ou temporelle, ces récits entrecoupés de plans de vastes espaces ou de déserts (comme dans *Théorème* par exemple) ou de références les plus diverses.

Pasolini distingue deux types de montage: le *montage dénotatif*, dont le but pre-

mier est de construire un discours articulé, et le *montage rythmique* (ou connotatif)⁵ qui, bien que présent dans le cinéma de prose, se trouve poussé à son plus haut niveau d'expressivité dans le cinéma de poésie où on ne tient plus compte de chacun des plans pour lui-même — pour l'information que l'image a à transmettre — mais uniquement en fonction de l'interaction de leur durée l'un sur l'autre. Pasolini revient par ailleurs à maintes reprises sur le caractère obsessionnel de certains cadrages et de certains rythmes dans le cinéma de poésie — on pense évidemment à la présence de gros ou de très gros plans dans ses films, souvent brutalement juxtaposés, sans aucun plan intermédiaire, à un plan général —, cinéma qui privilégie aussi, dans une même logique, la répétition par des plans ou des éléments récurrents.

Ainsi, lorsque Reverdy affirme que «le poète juxtapose et rive (...) les différentes parties de l'œuvre dont le principal mérite est précisément de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées», par ces propos il corrobore la thèse de Pasolini sur la rhétorique d'une écriture poétique dont les disjonctions et les ruptures

seraient constitutives — en rappelant toutefois qu'ultimement chez Pasolini les fragments demeureront séparés, tandis que Reverdy (tout comme Bresson d'ailleurs), même en passant par la combinaison d'éléments hétérogènes, vise toujours une unité nouvelle.

Reverdy insiste néanmoins, tout comme Pasolini, tout comme Bresson et tout comme ce que révèle l'œuvre de Godard, sur le fait que ce qui a une puissance proprement poétique jaillit «du rapprochement spontané de deux réalités très distantes»⁶ dont chacune n'a de valeur que par la liaison qui la heurte à l'autre. Or si «la poésie n'est intelligible à l'es-

prit et sensible au cœur que sous forme d'une certaine combinaison de mots»⁷, il faudra donc poursuivre en disant que le cinéma de poésie ne trouve lui aussi tout son sens que par une certaine *combinaison* d'images et de sons, qui n'a rien de la *succession* de plans d'un cinéma plus traditionnel qui cherche justement à faire oublier ces liaisons: qui cherche à faire oublier *le montage*. ■

1. *Le gant de crin*, Flammarion 1968, p. 32.

2. *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 17. Les citations suivantes de Bresson seront également tirées du même ouvrage.

3. *Cette émotion appelée poésie*, Flammarion, 1974, p. 57.

4. «Entretien avec Pasolini», *Cahiers du cinéma*, Pasolini cinéaste, 1981, p. 35.

5. Voir *L'expérience hérétique*, Payot 1976, p. 182 à 196.

6. *Le gant de crin*, p. 36.

7. *Cette émotion...*, p. 43.