

07

MONTAGE : CONSTRUIRE L'ESPACE, LE TEMPS, LE RYTHME ET LE SENS

QUESTION DE DÉPART Que construit le montage au-delà du simple fait de « mettre les plans bout à bout » ?

Monter, c'est choisir, ordonner et régler la durée des plans. Le montage peut tendre vers la transparence et la continuité, ou devenir visible et producteur d'idées. Entre ces pôles, il construit l'espace, le temps, le rythme et le point de vue du film.



MONTAGE TRANSPARENT / CONTINUITÉ

Principe : Le découpage fragmente l'action mais raccorde regards, gestes, directions et positions pour maintenir un espace et un temps lisibles.

Effet : Faire oublier la coupe au profit de l'action et de la continuité du monde représenté.

Réf. : *Modèle classique du continuity editing hollywoodien.*

André Bazin ne rejette pas le montage : il défend, dans certains cas, le plan long, le plan-séquence et la profondeur de champ pour préserver la coexistence des éléments et une plus grande liberté du regard.

MONTAGE EXPRESSIF - RELATION VISIBLE ENTRE LES PLANS

Principe : Le rapprochement entre les images devient perceptible et peut produire contraste, analogie, rythme ou idée.

Effet : La coupe ne sert plus seulement à relier : elle peut aussi commenter ou transformer ce que l'on voit.

Réf. : Chez Eisenstein, le montage peut fonctionner par collision : deux plans mis en conflit produisent une troisième signification dans l'esprit du spectateur. Dans *La Grève*, 1925 : répression des ouvriers ↔ abattage d'animaux. Le rapprochement ne décrit pas seulement les faits : il les juge.

À RETENIR Ce sont deux pôles, pas deux cases fermées : un montage lisible peut être expressif, et un montage visible peut rester narrativement clair.

LE MONTAGE CONSTRUIT L'ESPACE

Le spectateur a souvent l'impression qu'un lieu existe d'un seul bloc. En réalité, le montage assemble des fragments filmés depuis des positions différentes — voire séparément — et les rend cohérents grâce aux regards, directions, sons et raccords. **Fonction** : construire une géographie mentale : qui est où ? que regarde-t-on ? qu'est-ce qui reste hors champ ?

Exemple — Alfred Hitchcock, *Les Oiseaux*, 1963 : *Mélanie, la fenêtre et la station-service ne sont pas toujours réunies dans un plan global ; leur relation est construite par la succession des plans.*

LE MONTAGE CONSTRUIT LE TEMPS ET ORGANISE LE RÉCIT

ORDONNER

Chronologique — les événements sont montrés dans l'ordre où ils se produisent.

Flash-back — retour après coup sur un événement passé. *Citizen Kane*, Orson Welles, 1941 : l'enquête reconstruit la vie de Kane par récits et retours en arrière.

Flash-forward — anticipation d'un événement futur.

RECOMPOSER

Structure en puzzle — l'ordre du montage ne suit plus la chronologie.

21 Grammes, Iñárritu, 2003 — le premier plan se situe au milieu du récit ; des scènes antérieures et postérieures s'entremêlent.

Effet — le spectateur reconstruit peu à peu causes, conséquences et chronologie.

CONDENSER / DILATER

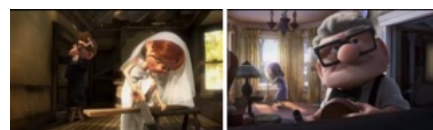
Ellipse — supprimer une portion de temps secondaire pour resserrer le récit.

Montage-séquence — condense une longue durée par une série de moments significatifs. Là-haut, Pete Docter, 2009 : plusieurs années en quelques minutes.

Dilatation — étirer un instant par répétition, ralenti, changements d'angles ou multiplication des plans.



21 Grammes — le montage transforme la chronologie en activité d'enquête.



Là-haut — plusieurs années condensées.

À RETENIR Espace, ordre et durée sont des constructions de montage : le spectateur reconstitue ce que la succession des plans lui permet de comprendre.

07bis

ALTERNER, METTRE EN PARALLÈLE, PRODUIRE DU SENS

QUESTION DE DÉPART Le lien entre plusieurs séries de plans repose-t-il d'abord sur le temps — ou sur le sens ?

À RETENIR **ALTERNÉ** = relation temporelle (« en même temps ? ») · **PARALLÈLE** = relation de sens (« pourquoi rapprocher ces séries ? »)

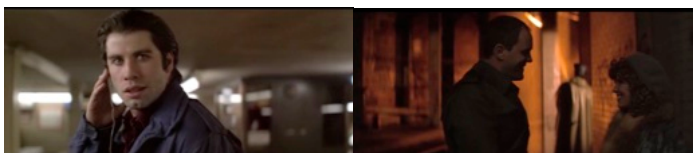
1. DEUX LOGIQUES À DISTINGUER

MONTAGE ALTERNÉ — SIMULTANÉITÉ

Principe — le montage passe d'une action A à une action B puis revient éventuellement à A. Les actions sont supposées se dérouler au même moment, souvent dans des lieux différents.

Fonctions — suspense, attente, urgence, convergence ou contraste entre actions simultanées.

Exemple — Brian De Palma, *Blow Out*, 1981 : Sally avance vers le piège de Burke tandis que Jack tente de la rejoindre.



MONTAGE PARALLÈLE — ANALOGIE / OPPOSITION

Principe — le montage rapproche plusieurs séries d'images sans exiger qu'elles soient simultanées. Le lien principal est une analogie, une opposition, une rime ou un symbole.

Fonctions — comparer, commenter, métaphoriser, produire une idée ou un jugement.

Exemple — Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936 : moutons ↔ ouvriers ; le rapprochement produit l'idée d'aliénation et de déshumanisation.



2. QUAND LES DEUX LOGIQUES SE CROISENT

Francis Ford Coppola, Le Parrain, 1972 — baptême / assassinats.

Le film alterne des actions présentées comme contemporaines : il y a donc une logique d'**alternance temporelle**. Mais l'effet principal vient de l'opposition entre les paroles religieuses de Michael et les meurtres qu'il a commandités : la construction possède aussi une forte fonction **parallèle / rhétorique**.



À RETENIR Une séquence peut combiner plusieurs logiques. On classe moins qu'on analyse : quel rapport temporel ? quel rapport de sens ? quel effet sur le spectateur ?

3. QUAND LE SENS NAÎT ENTRE LES PLANS

EFFET KOULECHOV : INTERPRÉTER LA RELATION

Principe : un même visage neutre paraît exprimer une émotion différente selon l'image qui l'accompagne.

Fonction : montrer que le spectateur interprète la relation entre les plans, pas seulement le contenu isolé de chaque image.



EISENSTEIN : LA COLLISION PRODUIT UNE IDÉE

Principe : deux plans mis en conflit produisent une troisième signification dans l'esprit du spectateur.

Exemple : *La Grève*, 1925 : répression des ouvriers ↔ abattage d'animaux. Le rapprochement ne décrit pas seulement les faits : il les juge.

Repère : montage des attractions ; logiques métrique, rythmique, tonale / surtonale et intellectuelle.



07ter

FAIRE RIMER LES IMAGES ET RÉGLER LA PULSATION

QUESTION DE DÉPART Comment la forme et la durée des plans modifient-elles la perception du spectateur ?

1. EFFETS PLASTIQUES — FAIRE RIMER LES IMAGES

FORME, COULEUR, LUMIÈRE, LIGNE, MOUVEMENT, COMPOSITION

Le montage peut créer une ressemblance, un écho ou un contraste entre deux plans. Le lien devient perceptible avant même d'être expliqué par le récit.

Exemple — Stanley Kubrick, 2001 : l'Odyssée de l'espace, 1968 : os lancé ↔ satellite. Le match cut associe deux formes et condense des millénaires en une coupe.

Effet — ellipse spectaculaire + relation conceptuelle entre outil primitif et technologie spatiale.

UNE COUPE PEUT DONC AGIR À DEUX NIVEAUX

1. Relier visuellement deux images.
2. Transformer le temps ou faire naître une idée par leur rapprochement.

Le match cut de 2001 combine précisément ces deux dimensions.

2. EFFETS RYTHMIQUES — RÉGLER LA PULSATION

RYTHME RAPIDE

Plans courts, coupes rapprochées : urgence, violence, excitation.

Réf. — *Psychose, Hitchcock, 1960 — douche ; Whiplash, Chazelle, 2014.*

RYTHME LENT

Plans longs et peu de coupes : attente, contemplation, tension diffuse.

Réf. — *Stalker, Tarkovski, 1979 ; Drive My Car, Hamaguchi, 2021.*

ARRÊT SUR IMAGE

Le mouvement est figé : suspension, bilan, ouverture interprétative.

Réf. — *Les 400 coups, Truffaut, 1959 — plan final.*

RALENTI

La durée du geste est étirée : intensification, lyrisme, violence ou observation.

Réf. — *Sam Peckinpah — usage récurrent dans les scènes d'action.*

DILATATION

Un bref instant est étendu par répétition, angles multiples ou effets temporels.

Réf. — *Matrix, Wachowski, 1999 — bullet time.*

VARIATION DE CADENCE

Le rythme change à l'intérieur d'une séquence pour préparer puis déclencher un choc.

Réf. — *Les Oiseaux, Hitchcock, 1963 — station-service : accélération des coupes puis suspension après l'explosion.*

3. LE RYTHME NE VIENT PAS SEULEMENT DU NOMBRE DE COUPES

RYTHME EXTERNE — LE MONTAGE

Il dépend de la durée des plans, de la fréquence des coupes et de leurs variations. Une séquence peut accélérer, ralentir ou rompre brutalement sa cadence.

RYTHME INTERNE — À L'INTÉRIEUR DU PLAN

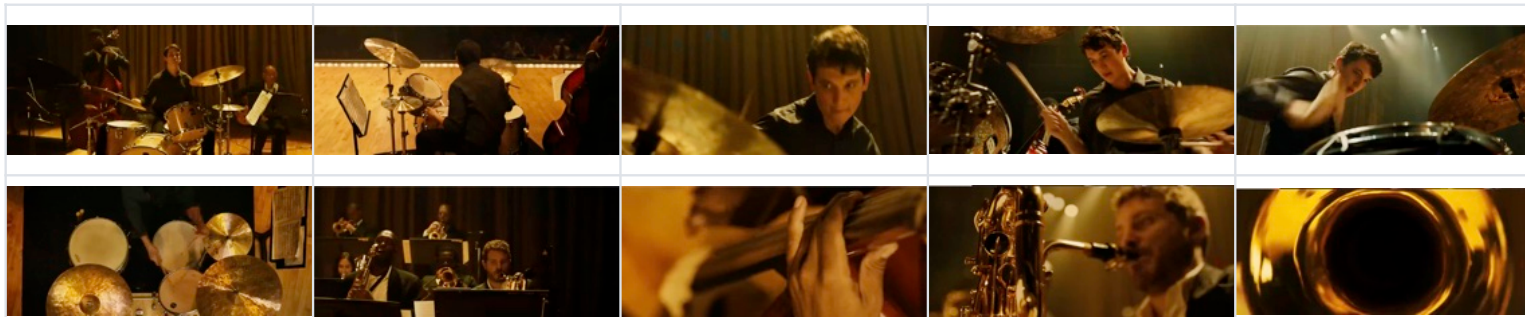
Même sans couper, déplacements des acteurs, mouvements de caméra, gestes, musique et sons créent une pulsation. Le montage peut ensuite renforcer, contrarier ou relancer ce rythme.

EXEMPLE DÉVELOPPÉ — WHIPLASH

Damien Chazelle, Whiplash, 2014. Dans les scènes de répétition et de concert, les coupes sur les mains, les baguettes, les cymbales, le visage de Fletcher ou les réactions d'Andrew épousent puis intensifient la pulsation musicale. **Effet :** le rythme sonore devient un principe de découpage ; l'accélération des plans transforme la performance en épreuve physique et dramatique.

MÉTHODE — ANALYSER LE RYTHME

1. Repérer la durée dominante des plans.
2. Observer où la cadence accélère, ralentit ou se brise.
3. Relier les coupes aux gestes, mouvements, sons ou à la musique.
4. Expliquer l'effet produit : urgence, attente, choc, contemplation, tension...



4. CAS D'ÉTUDE - LES OISEAUX : ACCÉLÉRER, PUIS SUSPENDRE

Dans la scène de l'explosion de la station-service, le montage accélère après le plan de la voiture en flammes : les plans deviennent plus brefs jusqu'à l'explosion. Puis un plan en plongée suspend l'action après le choc. La variation rythmique renforce donc la tension et dramatise la scène.