

Le montage dans la pratique du cinéma, se conçoit souvent comme un « bout à bout » de plans assemblés par « la collure ». Le monteur, sous la tutelle du réalisateur, choisit les bouts de pellicules en les découpant, puis en les assemblant selon la logique du film. Il s'agit là d'une définition très générale et essentiellement pratique du montage (comment il est conçu par ceux qui l'utilisent). Le montage au cinéma n'est pas forcément « évident » dans le sens où il ne s'est pas imposé directement comme une méthode obligatoire de la prise de vue, et que la majorité des cinéastes qui tournaient fin 19^{ème}-début 20^{ème} n'avaient pas forcément à l'idée les possibilités expressives de cet outil. C'est d'ailleurs quand on a pris conscience de ces possibilités que la caméra s'est libérée, bien plus que par l'invention des travellings et autres mouvements. A partir du moment où l'on a cessé de considérer le cinématographe ou ses équivalents comme un appareil de prise de vue pour en faire un instrument à « raconter des histoires » (pour reprendre la formule de Christian Metz, le cinéma avait la « narrativité chevillée au corps») son action sur l'esprit du spectateur, sa faculté de persuader est apparue. Les premiers « théoriciens » du montage, les formalistes soviétiques des années 20, furent frappés par le pouvoir idéologique d'un tel instrument, allant parfois jusqu'à le confondre avec le cinéma lui-même. « Le montage, en effet, ne montre pas la réalité, mais la vérité où le mensonge. Nous débouchons là sur l'idéologie, et même sur la morale ». Cette phrase d'Albert Jurgenson (lui-même praticien du montage) peut paraître évidente de prime abord, si évidente qu'on ne peut rien en dire. Le montage ne montre pas la réalité, il la découpe selon un point de vue déterminé. Point. Pourtant en affirmant cela il nous semble que nous passons à côté de ce qu'il y a de « profond » et d'« essentiel » dans cette affirmation. Comment le montage peut-il être un mensonge ? En manipulant la réalité, certes. Cela impliquerait-il qu'un film qui n'utilise pas le montage, ou du moins essaie de ne pas le montrer, serait la vérité ? Le cinéma serait alors destiné à reproduire la réalité dans son objectivité ? Cette affirmation nous paraît bien contestable. Doit-on chercher dans le montage les critères du vrai et du faux ? Si c'est le cas, cette perspective n'est-elle pas exempte d'idéologie ? En d'autres termes peut-on considérer un film vrai en sortant du système idéologique dans lequel il est ancré ? Quelles sont les implications, les conséquences sur notre éthique ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre, en examinant diverses perspectives correspondant à des grandes tendances philosophico-idéologiques dans la théorie du cinéma. On s'intéressera d'abord à André Bazin et sa notion de « montage interdit » puis à Eisenstein et au « montage des attractions » avant de terminer par Jean Mitry et « l'effet-montage ».

I – Bazin, ou le « montage-interdit »

La première tendance pose comme prédicat de base le fait que le cinéma se veut, et se doit d'être une reproduction réaliste (conventions par rapport aux autres formes d'art) et vraisemblable (l'ensemble des normes sociales) de la réalité et se soumet à l'instance narrative qui l'anime. On comprend bien que c'est la notion de « transparence » qui est en jeu, c'est à dire que le dispositif cinématographique doit s'effacer pour laisser parler le récit ou la réalité des faits présentés (en non représentés) à l'écran. Cette tendance se manifeste dans plusieurs courants à travers l'histoire du 7^{ème} art, dans le cinéma classique hollywoodien qui en est en quelque sorte le dépositaire, mais aussi dans le néo-réalisme italien, du moins selon la perspective d'André Bazin. C'est précisément sur ses écrits et les différentes notes à ce sujet que nous allons maintenant nous baser. Chez André Bazin le cinéma aurait « pour vocation ontologique de reproduire le réel 1 ». En d'autres termes il existerait une réalité objective et absolue que le film pourrait capter et montrer au spectateur. Dans cette réalité, aucun

événement ne serait doté d'un sens a-priori, ce que l'auteur nomme l'«ambiguïté du réel ». Afin de préserver cette ambiguïté, le montage est « interdit ». Bazin ne bannit pas pour autant toutes formes de montage, mais préconise le fait que «quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage reprend ses droits²». Il s'agit donc de préserver la continuité spatiale et temporelle en évitant le montage qui serait une perte de substance (le film deviendrait un discours), afin de créer une expérience esthétique qui ne soit pas ancrée dans un point de vue autre que celui construit par le spectateur devant la suite d'événements qui lui paraissent apparaître à l'écran comme contingents et indéterminés. En préconisant le plan séquence et la profondeur de champ sur le découpage de l'action, Bazin affirme une expérience cinématographique qui, dans la façon dont elle produit du sens, est la même que l'expérience de la vie de tous les jours. Bazin dans ses écrits prend essentiellement comme modèles les films du néo-réalisme italien des années 40 et le cinéma américain des années 30-50. Si le montage s'affirme moins dans le premier courant que dans le second, il n'en reste pas moins présent, notamment à travers les discontinuités inhérentes à tous les récits. Ce qui compte c'est que cette discontinuité soit masquée, impliquant la notion de transparence et de raccords qui se définissent justement comme «tout changement de plan effacé en tant que tel ³» en préservant cette continuité de part et d'autre de la coupe. Ces coupes ne produisent pas d'impact émotionnel sur le spectateur mais elles sont« tolérées » car elles «laissent tout de même subsister en nous l'impression d'une réalité continue et homogène⁴». En dehors de ces changements de plans, le montage n'a pas de raison d'être. Jacques Aumont voit d'ailleurs dans l'analyse que fait le théoricien de « Citizen Kane » (Orson Welles) « la

- 1 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, esthétique du film, Nathan Université, Poitiers, 1995, p-512 Bazin, André « Montage Interdit », Qu'est-ce que le cinéma? Paris, Édition du Cerf p.49-61 (recueil)³Jacques Aumont, Opp. Cit, p-524Bazin, André «Orson Welles», Paris, Édition du Cerf, 1972 p-67

manifestation la plus spectaculaire de ce refus ⁵». On pense à la scène où Kane enfant joue dehors alors que son avenir est en train de se décider à l'intérieur de la maison familiale. Les deux plans sont reliés, on voit Kane par la fenêtre. La caméra effectue plusieurs déplacements (de manière à reproduire dans la forme les rapports de forces qui se jouent dans la scène – on passera l'analyse filmique) avant de sortir dans l'arrière-cour. Bazin voit dans ce genre de scènes l'application du réalisme ontologique, restituant au décor sa présence, dramatique, en refusant la séparation de l'acteur et du décor, du premier plan et de l'arrière plan, et psychologique car il replace le spectateur dans les conditions de la perception réelle. En anticipant un peu sur la suite de notre travail, on peut d'ores et déjà remarquer la volonté d'André Bazin d'appliquer son système de manière systématique, même lorsqu'il n'a pas lieu d'être. La profondeur de champ, même si elle ajoute de la complexité à l'image, peut tout aussi bien signifier que tous les éléments de la représentation y sont également importants. Comme les mouvements de caméra en juxtaposant plusieurs motifs dans l'espace s'apparentent de très près au montage (c'est ce que Jean Mitry appelle les « effets-montages »). Le défaut ne vient pas tant de la pratique de cet appareil critique que des conceptions philosophiques et idéologiques à sa base et qui reposent sur le concept Kantien de la « liberté du spectateur » face à l'œuvre d'art. Sans jamais considérer les déterminations idéologiques des modes de représentations ou la relativité de la perception, structure actancielle transformant ce qui est potentialité pure en objets réels, pour Bazin le montage serait « mensonge » car il réduirait la vérité de la réalité présentée à l'écran lui faisant perdre cette ambiguïté propre au réel. Le critère de vérité se fonde donc ici, dans l'absolu, sur l'existence de dieu. Ainsi chez Bazin, le montage n'est pas un critère de réalité, au contraire, il renforce l'idée que le film est un

agencement d'image manipulé, un mensonge. Son utilisation minimaliste (Bazin admet tout de même sa nécessité) est un critère de réalité donc, selon la phénoménologie, de vérité. Il nous faut cependant relativiser cette affirmation dès à présent. Le cinéma, quel que soit le type de montage qui le construit, n'est JAMAIS la réalité, il est au mieux une représentation de la réalité, dépendant d'une part de la subjectivité du cinéaste qui monte ou du moins choisit les éléments constitutifs du film (la « maîtrise » de l'inattendu étant le degré zéro) présentant une « façon d'être dans le monde 6 » elle-même perçue et interprétée subjectivement par le spectateur. Comme l'enseigne la logique des prédicats : une argumentation dont les postulats de départ sont faux (relativité du vrai et du faux suivant l'expérience, la connaissance empirique etc...) et bien que cette argumentation soit cohérente c'est-à-dire que ses conclusions peuvent être déduites raisonnablement de ces mêmes postulats, n'en reste pas moins fausse.

5 Jacques Aumont, Op. Cit, p-526 Jean Mitry « Esthétique et psychologie du cinéma » 2 vol. Éditions Universitaires, Paris, 1965

II - Eisenstein ou le « montage des attractions »

Si on peut tenir pour acquis la subjectivité de la perception (au cinéma, mais aussi dans un domaine beaucoup plus vaste) le montage serait un moyen intrinsèquement cinématographique d'ajouter un supplément de sens aux images (comme chez Christian Metz, c'est la juxtaposition d'au moins deux images qui permet de créer du sens et un début de linéarité). C'est cette conception qui est défendue par les formalistes, au nombre desquels on compte l'un des plus célèbres théoriciens et praticiens du montage, le cinéaste russe Sergeï Eisenstein. Selon lui le réel, s'il est le matériel de base du cinéma (il s'imprime sur le photogramme) se doit d'être organisé. Mais pas de n'importe quelle façon : de cette organisation doit ressortir le discours du créateur filmique, un système de signifiants impliquant le spectateur dans une interprétation idéologique du réel. Le film s'apparente donc à un processus cognitif. Pour Eisenstein, ce qui garantit le « critère de vérité » du discours c'est « sa conformité aux lois du matérialisme dialectique et du matérialisme historique⁷ ». L'exemple le plus frappant est l'adaptation cinématographique (et avant cela théâtrale) des notions de « contradiction » et de « conflit » si chères à Marx. La vision Marxiste consiste, pour caricaturer grossièrement, à voir dans l'histoire une situation de conflit permanente, une lutte des classes, entre ceux qui détiennent les moyens de productions et ceux qui sont responsables de cette production (les bourgeois et les prolétaires, même si ces deux formes particulières changent de noms au cours de l'histoire, tout comme le conflit peut prendre différentes formes : ainsi les nobles et les serfs au moyen-âge). La fin de l'art se trouverait dans la révélation « des contradictions de l'existence⁸ ». Cinématographiquement parlant, le conflit se fait entre un ou plusieurs des « éléments de composition harmonique » c'est à dire entre deux unités du discours, les fragments, ou à l'intérieur même du fragment. Le fragment, est une unité de la chaîne syntagmatique du film (il prend son sens dans un rapport « in presencia » c'est à dire dans le rapport qu'il entretient avec les autres fragments) décomposable en un certain nombre de paramètres esthétiques (lumière, cadrage, durée, échelle de plan, contraste, surface etc...). De la collusion de ces paramètres, de leurs « chocs » naîtra un sens nouveau, qu'aucun des photogrammes n'aurait pu prétendre contenir en lui-même. Ce type de montage est appelé par Eisenstein le « montage des attractions ». « Chacun des éléments du montage n'est plus indépendant mais devient une des représentations particulières du thème général également présent dans tous les « plans ». La juxtaposition de tous ces éléments en un montage donné fait naître et apparaître au grand jour ce caractère général qui a engendré chacun de ces éléments et qui les unit en un « tout », singulièrement en cette image d'ensemble à travers laquelle le créateur, suivi du spectateur, ressent le thème du film⁹ ». L'implication du spectateur n'est pas

7 Jacques Aumont, *Opp. Cit*, p-568 S.M. Eisenstein « Le film : sa forme, son sens », Christian Bourgeois, 1976, Paris, p-479 S.M. Eisenstein « Le film : sa forme, son sens », Christian Bourgeois, 1976, Paris, p-217

mécanique mais comme l'affirme l'auteur lui-même « organique », une implication sensorielle et surtout émotionnelle, appelant à l'affect, le « pathos ». Plus la disharmonie entre deux fragments est grande, plus l'émotion provoquée sera forte et plus le pouvoir sur le psychisme sera affirmé. Le montage des attractions est facilement repérable dans un grand nombre de films soviétiques des années 20 et 30. Il nous semble cependant qu'un exemple plus récent se situant dans un contexte idéologique complètement opposé serait tout aussi intéressant: « Rocky IV » (Silvester Stalone), tel qu'il a été analysé par Alain Labelle. L'auteur tente de démontrer comment ce type de film est organisé pour « influencer le plus fortement possible le comportement du spectateur ¹⁰ » et pour promouvoir l'idéologie reaganienne ainsi que les valeurs morales typiquement « américaines » qu'elle sert : le conservatisme, en promouvant la famille traditionnelle ainsi que l'individualisme, la persévérance, le travail et la foi en dieu tout puissant. Dans Rocky, le montage des attractions amène essentiellement le conflit entre l'Amérique libre d'un côté, et l'Union soviétique inhumaine de l'autre. Par exemple la séquence où Rocky après s'être disputé avec Adrienne sur les risques d'une « visite touristique » en URSS se remémore son ascension dans le monde de la boxe. Ici on arrache les images des précédents Rocky à leurs « espaces contextuels » pour les faire entrer dans un espace conceptuel (dans la pure tradition Eisensteinienne donc). En montrant comment ce dernier pour gagner a dû puiser dans ces ressources, ces valeurs « américaines » puis en le montant de façon à désigner un « méchant », en l'occurrence le système soviétique individualisé par Drago, le choc qui résulterait de cette opposition serait sensé nous amener à accepter la décision de Rocky Balboa d'aller se battre en Russie, en nous façonnant nous « spectateur dans le sens désiré à travers toute une série d'impressions sur son psychisme ¹¹ ». Cette seconde partie peut donc éclairer notre sujet : le montage ne montre pas la réalité, mais est plutôt une question de vérité (si ses principes sont en accord avec les principes idéologiques énoncés). Vouloir le réel pour le réel, quelle ignominie ! C'est par la manipulation que l'on peut accéder à une signification supérieure. Ainsi Eisenstein s'inscrit dans la tendance « idéaliste », où le monde (ce qui est relatif à l'homme) serait déterminé essentiellement par un processus de conscience. On voit apparaître les limitations d'un tel système de pensée en même temps que celles de la théorie de l'art matérialiste. Sans entrer dans un débat philosophique, on peut néanmoins s'affirmer qu'en se limitant aux bornes idéologiques fixés comme des critères de vérité cela réduit considérablement le champ des films que l'on peut considérer comme « vrais ». Comme le montre l'exemple qu'on a évoqué, si le cinéma est un vecteur d'idéologie, il fonctionne également avec chacune d'entre-elles, dans le sens où les effets psychiques recherchés convergent vers le même but: se faire accepter du spectateur en tant que norme et renforcer son système de valeur moral en l'y confortant. D'autant que ces critères sont très largement critiquables en ce début de 21^{ème} siècle et

10 Alain Labelle « l'utilisation du montage des attractions de S.M. Eisenstein dans « Rocky IV » p-311 S. M Eisenstein « Au delà des étoiles » Paris, U.G.E, 1974, p-127

ce depuis la chute des régimes communistes et la désillusion envers cette idéologie. Et même ceux-dont nous faisons partie- qui lui chercheraient des excuses (quand Marx élabore sa théorie il pense évidemment à l'Allemagne pays industrialisé alors que la Russie était majoritairement rurale) ne peuvent sérieusement l'envisager comme un système infaillible,

dans la société comme dans l'art. Car la pensée de l'humanité (l'Idée, ou la Raison dirait Hegel) n'a cessé d'évoluer dans l'histoire, devenant toujours plus complexe et détaillée. Ce qui a été considéré comme vrai à une certaine époque, ne l'est plus forcément aujourd'hui. Cela peut sembler une banalité à dire, mais ce ne l'a pas été de tous temps (on parlait du monde théologique du Moyen-Age précédemment : à cette époque la pensée n'est pas considérée de façon évolutive à travers l'histoire, elle est parfaite et finie puisqu'elle est « dieu »). La vérité du montage ne peut être atteignable seulement si elle est envisagée à l'intérieur même du système idéologique dans lequel elle est ancrée. Comme les mathématiques atteignent certaines vérités grâce à leurs calculs : résultats qui ne peuvent pas toujours être appliqués dans le monde concret mais qui sont considérés véridiques dans le système particulier. On pense aux calculs des probabilités, par exemple.

III – Jean Mitry ou les «effets-montages»

Nous allons à présent nous tourner vers Jean-Mitry pour la suite de notre analyse. Il a ceci d'intéressant dans son raisonnement qu'il tente de bâtir une position médiane entre les deux tendances invoquées précédemment, et qu'il corrige certaines erreurs et contradictions. Que le montage agisse cache ou cadre, les deux aspects sont indissociables et si l'un prend le dessus, l'autre reste néanmoins toujours présent. Mitry fait cette déduction à partir de la «double nature du cadrage», qui tend d'un côté à enfermer les images dans une composition esthétique et de l'autre à rendre possible pour les objets ainsi composés d'évoluer temporellement, comme s'ils étaient «infinis» (Kracauer) « prolongés indéfiniment dans le temps» (Bazin). Le film ne livre pas son sens dans un rapport direct au monde réel, mais agit plutôt comme le résultat d'une synthèse dans l'esprit du spectateur. Il en résulte la perception d'une continuité dynamique narrative, projetant sur les images du film une signification symbolique d'« un ordre supérieur ». Selon Mitry, quelle que soit la modalité utilisée (plan séquence vs découpage) le film est toujours soumis à « un effet-montage » qu'il définit comme une « structure », c'est-à-dire une des composantes essentielles, constitutive de toute expérience cinématographique (mais on se rend vite compte que ce modèle n'est pas applicable à tous les films, seulement au cinéma représentatif). L'effet montage se définit de manière proche d'Eisenstein comme «l'association, arbitraire ou non, d'une image A et d'une image B, qui juxtaposées ensemble créent dans l'esprit du spectateur une idée, une émotion ou un sentiment qu'ils ne contiennent pas en eux 12». Ceci peut être aussi bien obtenu par un plan-séquence

12 Lewis, Brian « Jean Mitry and the Aesthetics of the cinema », UMI Research Presse, Michigan, 1981, p-19

que par le « découpage ». Le montage dans les deux cas crée du sens, joue avec le psychisme du spectateur même si les réactions provoquées seront différentes. Plutôt que d'un conflit entre ces deux idéologies, Mitry préfère parler de deux formes différentes de l'expérience filmique : la plan-séquence donnerait l'impression que l'on observe une série d'événements contemporains, alors que le montage impliquerait le spectateur dans l'action dramatique de l'événement. Il se débarrasserait ainsi de l'idée de liberté du spectateur de Bazin, en affirmant qu'elle détruit l'idée d'un champ de rencontre entre l'auteur et son public. Quelle que soit la modalité dans laquelle le film est présenté, le spectateur regarde toujours ce que le cinéaste cherche à lui montrer. La profondeur de champ si elle laisse un choix plus grand quant à la construction du sens, ne laisse pas pour autant une liberté absolue à cette construction qui s'effectue toujours dans les limites de la perception. Ainsi, on peut séparer la production de sens du film et les stratégies de montage à l'œuvre en son sein. Pour Mitry, a priori de la

perception est une condition de la physiologique (et non pas métaphysique). Alors que les deux tendances précédentes distinguaient objet et sujet (pour les idéalistes le monde est objet créé par le sujet, la pensée de l'homme, alors que pour les réalistes c'est le monde qui est sujet). Mitry préfère quant à lui considérer que le monde tel que nous le connaissons ainsi que l'homme tel qu'il se connaît naissent dans un processus interactif, et se complètent mutuellement. Bien qu'il ne renie pas complètement l'idée d'une réalité absolue – un faisceau d'énergies et de vibrations – celle-ci reste toujours limitée à l'appareil perceptif humain, une structuration permettant de traduire ces « potentialités pures » en des objets distincts et reconnaissables dans le monde. Le processus contraire est impossible, puisque personne ne peut avoir un point de vue objectif sur le monde, limité par ses sens (on revient en quelque sorte au doute Cartésien : si mes sens peuvent être déformés, et que mes systèmes de valeurs ou de pensées sont déductibles de ces sens, alors je ne peux être sûr que de ma propre conscience : c'est le « cogito ergo sum » « je pense donc je suis » - qui deviendra « ego cogito, ergo sum », « je pense, je suis »). La réalité que nous construisons et dont nous tirons l'essence du réel, n'est en fait rien de plus qu'un acte pré-conscient dépendant des systèmes sensoriels grâce auxquels nous captions cette réalité. Dans ce sens « il n'y a aucune vérité absolue dans l'art, aucune réalité absolue, et pas plus au cinéma que dans les autres arts¹³ ». Le film, au mieux, peut parler de concepts, de jugements, et de vérités individuelles qui, si elles sont partagées par le spectateur peuvent être considérées comme des vérités essentielles (portant sur l'essence du monde, ce qu'il est). Ainsi, le film atteint une vérité plus « parfaite » que la réalité car les événements sont disposés dans une chaîne signifiante et orientée idéologiquement, ce qu'ils ne sont pas dans la réalité bien entendu. C'est d'ailleurs la façon dont il explique l'attraction quasi-magnétique exercée par l'écran (en partant du concept de Bazin, la Photogénie) : les films nous présentent « cette manière spéciale d'être dans le monde¹⁴ », dévoilent

13 Lewis, Brian « Jean Mitry and the Aesthetics of the cinema », UMI Research Presse, Michigan, 1981, p-4714 Jean Mitry « Esthétique et psychologie du cinéma » 2 vol. Éditions Universitaires, Paris, 1965 Vol I p-343

de nouvelles perspectives sur la réalité, des vérités phénoménologiques, c'est-à-dire tirés de l'expérience (relatives donc, et non pas absolues, puisque le propre de l'expérience est que ses conditions comme ses résultats peuvent varier). Mais l'expérience ne préexiste jamais la perception qui en est faite, et l'acte de conscience qui en résulte. Le chat de Schrodinger, l'expérience de base pour la physique quantique illustre bien ce principe : un chat est enfermé dans une boîte avec un dispositif qui tue l'animal dès qu'il détecte la désintégration d'un atome d'un corps radioactif. Si les probabilités indiquent que la désintégration ne devrait avoir lieu qu'au bout de quelques minutes, la mécanique quantique indique quand à elle que tant que l'observation n'a pas été faite, l'atome est simultanément dans deux états : désintégré et intact. Or le mécanisme de l'expérience lie l'état du chat à l'état de l'atome. Ce dernier se trouve simultanément mort et vivant jusqu'à l'ouverture de la boîte et l'observation. L'état ne préexiste pas la mesure. Si nous nous permettons ce détour par la physique, c'est que Mitry lui-même utilise les principes scientifiques (chez Bergson notamment) pour illustrer et appuyer son argumentation. Dans une perspective Hégélienne, la valeur suprême de l'art serait en fait une médiation entre l'homme lié à sa condition et sa propre impuissance provoquée par le sentiment de « disharmonie » avec l'univers. Afin de contrôler cet insaisissable présent, il élabore des outils et des techniques de manière à en posséder un « simulacre ». L'art, comme la religion, répondrait à ce besoin de se sentir chez-lui dans le monde par la production d'images destinés à le rassurer sur le pouvoir qu'il exerce sur ce dernier (et ceci depuis la fin

du monde théologique). Si le cinéma (avec pour structure de base « l'effet-montage ») est une invitation entre les individus à partager une expérience du monde, une communication, on peut en déduire les implications sur le système éthique de l'homme. Si l'éthique se définit dans son sens général comme un système de valeurs correspondant aux choix applicables dans la réalité et de leurs conséquences potentielles, elle permet à l'homme de juger d'une situation et d'agir en conséquence c'est-à-dire en se conformant ou non aux règles de ce système. C'est d'ailleurs parce qu'il est capable de choisir entre les concepts dichotomiques du bien et du mal que l'homme peut s'élever au dessus de l'animal (on se référera ici à l'expérience philosophique célèbre de « l'âne de Buridan »). En perdant la capacité de faire ce choix il se dépouille de son humanité et devient une bête. Le choix moral désintéressé n'existe pas non plus, il s'agit soit d'un calcul d'utilité – selon le courant « utilitariste » de la philosophie de l'éthique – soit une réponse quasi-automatique à un système de valeurs sociales et en conformité avec lui – selon une perspective plus Nietzscheenne. Le rapprochement avec le montage et le cinéma comme nous l'avons décrit durant ce paragraphe nous apparaît de la façon suivante : d'une part le cinéma en agissant sur le psychisme du spectateur, en lui proposant une autre vision du monde permet à ce dernier d'élargir son champ de perspectives. D'autre part il lui permet de construire un « utilitarisme de la règle », par une dialectique ascendante (des faits particuliers vers le concept, puis du concept vers le particulier) c'est à dire de juger les différentes façon de réagir, d'en tirer des règles et de se les approprier selon qu'elles lui paraissent bonnes ou mauvaises (et étant donné la relativité de ces valeurs). Ne sommes-nous pas devant un film souvent en train de nous demander ce que nous aurions fait dans telles ou telles circonstances ? Quelle aurait été la manière juste d'agir quand nous condamnons les actes du héros ? Il s'agit cependant de nuancer : le montage utilisé de façon idéologique ne construit pas un système moral complet. Il ne peut qu'affirmer, ou au contraire critiquer, les valeurs morales à l'œuvre dans la société et transmises depuis l'enfance par les instances de socialisations que sont l'école ou la famille par exemple. Le film peut au mieux entraîner un conflit entre ces valeurs de la société et celles qu'a intériorisé le spectateur, mais ne peut en aucun cas résoudre ce conflit. De même qu'il peut tenter de décrédibiliser certaines autres valeurs qui lui sont étrangères (c'est le cas dans Rocky IV, où les valeurs morales communistes sont caricaturés afin de devenir « repoussantes ») et en l'offrant comme « preuves » dans le but d'asseoir sa suprématie. Si Staline déclarait « le cinéma est pour nous le plus important de tous les arts » c'est qu'il y voyait un moyen puissant de persuasion idéologique de l'esprit humain, une manière de subvertir le code moral dominant au profit de nouvelles valeurs (sans vouloir donner à Staline le statut d'un philosophe qu'il n'est pas). On se trouve au cinéma comme plongé dans un rêve, à cheval sur la ligne entre le conscient et l'inconscient, et le montage comme instrument de manipulation de cet inconscient n'est pas exempt d'influence sur le « surmoi », gendarme de la moralité par excellence qui bloque « la bête enfouie en chacun de nous » et filtre minutieusement les passages entre ces deux instances de l'esprit. Dès lors, si le surmoi modifie ses paramètres, il y a de grande chance que le système moral conscient du spectateur en soit affecté. Avant de passer à la conclusion, une dernière précision : la morale, l'éthique au sens où nous l'entendons n'est pas un système fixe de valeurs (il s'agit là de l'éthique institutionnelle) mais varie plus ou moins selon l'individu (on parle donc d'éthique individuelle) les mêmes actes pouvant être considérés en accord avec un système moral particulier ou non. Ces deux sphères sont en interaction et c'est pourquoi on peut discuter longtemps lequel vient en premier. Si le film s'attaque souvent à la sphère institutionnelle, c'est en tant qu'elle représente un avis partagé par un grand nombre d'individus. Au contraire un grand nombre d'individus partageant les mêmes valeurs risque fort de mener à une institutionnalisation de ces dernières. C'est pourquoi les mentalités des sociétés évoluent (on pense au féminisme qui s'est plus ou moins bien imposé dans les pays de l'hémisphère nord) et pourquoi on a abouti, comme le dirait Nietzsche, à un renversement de ces valeurs le «

populis » vulgaire et pitoyable devenu « bon » et le « noble », le « fort » devenu mauvais. Mais cela est un autre débat.

Notre réflexion permet donc d'éclairer sous un jour nouveau la citation de Jurgensson sur le montage. En guise de conclusion, on résumera notre propos. Nous nous sommes intéressés tout d'abord à l'idéologie du montage de Bazin chez qui le système moral est très marqué mais très peumis en perspective. Selon lui, un film n'est « bon » (dans le sens moral du terme) que lorsqu'il présente des événements en effaçant le point de vue du cinéaste, pour nous offrir une expérience plus proche de la réalité. Le montage est interdit car il est manipulation en aucun cas assimilable à une réalité, et donc mensonge. Bazin ne tient pas compte du fait que tout film est orienté idéologiquement, au niveau du récit filmique (le méga-narrateur peut choisir de s'effacer il n'en reste pas moins présent et indispensable) comme du montage. Par conséquent il ne peut donc pas imaginer que les plans-séquence, si ils ne visent pas le même but idéologique, n'en sont pas moins encadrés dans une certaine norme et contexte social. Au contraire, pour Eisenstein, si la réalité est le matériel de base du film c'est en la transformant par le montage qu'il obtient une signification supérieure relative à la sphère des idées. Le fragment n'a pas de sens à priori, c'est de la collusion des éléments qui le constituent que naîtra le sens. Le problème ici c'est que le montage n'est pas l'apanage d'une idéologie plutôt que d'une autre et que lier la vérité du film aux théories du matérialisme dialectique mène droit dans une impasse. Pourtant on peut en tirer l'argument suivant : le montage est un moyen d'agir sur le psychisme du spectateur de façon kinétique (par l'enchaînement des plans) et ne peut être efficace que dans un système idéologique donné. Enfin, en appuyant sur la pensée de Jean Mitry, qui montre bien que le cinéma n'est pas la réalité mais une expérience de cette réalité induite par les « effets-montages » (qui induit toujours la production d'un sens même si sa construction et sa finalité peuvent changer selon les films) mais qui font que ce qui est montré paraît investi d'une vérité « supérieure ». Le cinéma parle de l'expérience humaine en situant l'homme dans le monde. Le montage idéologique serait alors un moyen de se rassurer en représentant ce monde d'une manière intelligible et compréhensible, et donc par la même occasion de se persuader du contrôle que l'on exerce sur lui. En ce sens l'art et la religion vont vers le même but, celui d'établir un système de valeurs morales en affirmant que c'est grâce à elle que l'homme peut prendre sa place au milieu de ses semblables, et agir en interrelations avec eux. La « mort de dieu » au 18^{ème} siècle a mis fin à la possibilité d'une explication du monde par sa fin (pour les Chrétiens l'âme rejoindra le royaume de cieux, plaisir suprême qui justifiera toutes les souffrances du monde), l'homme doit se tourner vers l'art (et vers l'histoire) pour approcher cette compréhension d'un monde devenu ouvert, pure potentialité. L'idéologie, quelle qu'elle soit, ne peut s'envisager sans une éthique pour l'appuyer (sauf peut être chez les nihilistes) et définir ce qui est bon, en rapport aux valeurs considérées comme essentielles à l'élévation de l'âme humaine - et ce qui est mauvais - ce qui réduit l'homme au rang de l'animal. Nous ne prétendons pourtant pas à la vérité absolue, ni à l'exhaustivité de notre réflexion.

Étant donné que nous avons cherché une construction formelle en rapport avec l'argumentation tenue on peut concevoir ce travail comme un « collage » de différents courants philosophiques et cinématographique, ou des deux à la fois qu'on a tenté de mettre en relation afin d'atteindre nous aussi une vérité supérieure bien qu'abstraite. Peine perdue puisque comme nous l'avons remarqué, la vérité d'un processus de réflexion est toujours relative à son contexte comme aux conditions de sa production. On devra donc se contenter d'une idée, vérité relative, mise à jour, mais toujours incomplète.

BIBLIOGRAPHIE – S. M Eisenstein « Au delà des étoiles » Paris, U.G.E, 1974, p127 – Alain Labelle « l'utilisation du montage des attractions de S.M. Eisenstein dans « Rocky IV » Études

littéraires, vol 20, n°3, 1998, Université Laval, p 111-122 –S.M. Eisenstein « Le film : sa forme, son sens», Christian Bourgeois, 1976, Paris –Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, esthétique du film, Nathan Université, Poitiers, 1995 –Bazin, André « Montage Interdit », Qu'est-ce que le cinéma? Paris, Édition du Cerf p.49-61 (recueil) –Jean Mitry « Esthétique et psychologie du cinéma» 2 vol. Éditions Universitaires, Paris, 1965 – Lewis, Brian «Jean Mitry and the Aesthetics of the cinema», UMI Research Presse, Michigan, 1981 FILMOGRAPHIE –Citizen Kane, Orson Welles, 1940 – Rocky IV, Sylvester Stalone, 1985