

Introduction à l'histoire du cinéma

laurent.leforestier@unil.ch
bureau ANT 4167.1

13.11.2026, Capitole - L'invention du *montage* :
le cinéma soviétique des années 1920

Semestre automne 2026

- **Capitole Salle Buache – 27.11** : La transition vers le parlant : hybridité puis institutionnalisation des pratiques.
- 04.12 : Les formes de résistance au « 100% parlant ».
- **Capitole Salle Buache – 11.12** : Réalismes cinématographiques et réalité sociale des années 1930.
- 18.12 : Le cinéma face à la Seconde Guerre mondiale.

Film au programme à voir pour le 27.11



Universal / Paul Fejös (1928)

Montage(s) ?

« Opération matérielle consistant à lier deux plans entre eux par collure ou par assemblage informatique (cutting). (…) Synthèse des éléments visuels et sonores recueillis lors du tournage en vue de constituer l'élément définitif et de composer ainsi l'œuvre cinématographique (editing). (…) Relations de sens qui s'instaurent entre les plans. »

(Vincent et Christophe Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016)

Jacques Aumont,
Montage « la seule invention du cinéma »,
Paris, Vrin, 2015, p. 63.

« Il y a l'histoire du montage comme pratique, comme technique, comme métier, avec son évolution permanente dans la recherche de moyens de continuité imaginaire et de moyens d'expression. Et il y a l'histoire des conceptions théoriques du montage (…). Or cette seconde histoire, littéralement, découle de la première. »

L’invention du *montage* : le cinéma soviétique des années 1920

- Nouvelle pratique de montage (« Relations de sens qui s’instaurent entre les plans »)
- Nouvelle théorie du cinéma à partir du concept nouveau de montage

Luis Buñuel, « Découpage ou segmentation cinégraphique »,
Cahiers du cinéma, n°223, août septembre 1970 (1927-28)

dans la réalisation d'un *film*. C'est un travail qui ne requiert d'autre instrument que la plume. Tout le *film*, jusqu'en ses moindres détails, demeurera contenu dans les feuillets : interprétation, angle de prise de vues, mé-

l'objectif. Quant au montage, il n'est rien d'autre que « la main à la pâte », l'acte matériel d'accoupler des éléments bout à bout, en faisant concorder les différents plans entre eux ; en se débarrassant, à grand renfort de ciseaux, de quelques images importunes.

Jack Conrad, « Technique cinégraphique. Le montage des films », *Cinémagazine*, n° 3, 21 janvier 1927

- Marcel L'Herbier indique « sur ses découpages la longueur de chaque plan, qui théoriquement, doit être scrupuleusement respectée lors des prises de vues »
- « En pratique cela n'est pas, par impossibilité matérielle ».
- « le montage semble, *a priori*, minutieusement prévu lors de l'écriture du scénario »



la folie des vaillants (fragments)

par germaine dulac

C'est nous qui avons innové, dans une Revue que nous avons précédemment créée, la publication du découpage technique de films qui avaient fait autour d'eux quelque bruit. A priori, cela pouvait paraître un peu osé et semblait devoir décourager, par l'aridité qui s'en dégage, la bienveillance du lecteur. Or, c'est précisément le contraire qui s'est produit et l'on nous a su gré, de toutes parts, de cette espèce d'initiation que nous donnions ainsi aux profanes. Le découpage est un cours de technique cinématographique ; c'est, qu'on nous permette de l'écrire, sa partie algébrique. Nous continuerons donc, dans la mesure du possible, à mettre à nue l'âme de certains films célèbres dont l'un des plus fameux est celui de notre collaratrice et amie Mme Germaine Dulac : La Folie des Vaillants.

Abréviations { A.P. = *Arrière Plan.* P.A = *Plan américain.* / P.P. = *Premier Plan.* S.T. = *Sous-titre.*

(52 *images* = 1 *mètre* = 3 *secondes de projection*).

Ouverture en volet oblique.

1 — 1 m. 00 — P.P. Un violon dont les cordes vibrent sous un archet vigoureux.
2 — 2 m. 00 — P.P. Se renchaînant sur la tête d'un homme jeune et beau derrière laquelle subsiste durant 10 images l'image attardée du violon qui s'efface. Quand la tête se trouve seule sur l'écran, l'homme prend l'air inspiré, mais fat de l'artiste sûr de son talent, et de sa séduction. Fondu.
3 — 2 m. 00 — A.P. Une place de village. Des groupes de paysans entourent Loïko qui joue d'un air inspiré.
4 — 1 m. 00 — P.P. Renchaîné sur le violon qui tient tout l'écran.
5 — 1 m. 50 — P.P. Une tête d'homme qui écoute se renchaînant sur
6 — 1 m. 50 — A.P. Un grand champ qui évoque la moisson proche, la richesse heureuse, se renchaînant sur
7 — 1 m. 50 — P.P. Une tête de jeune fille se renchaînant sur
8 — 1 m. 50 — A.P. Des mains qui effeuillent une marguerite dans un champ de marguerites sur
8 — 1 m. 50 — P.P. Une tête d'homme se renchaînant sur
10 — 1 m. 50 — A.P. La vision de la maison tranquille et heureuse
11 — 1 m. 50 — P.P. Un vieil homme évoque en écoutant le violon, renchaîné sur
12 — 1 m. 50 — A.P. Une montagne aux sommets nuageux, renchaîné sur
13 — 1 m. 50 — P.P. Une croix, renchaîné sur
14 — 1 m. 50 — A.P. Deux jeunes gens enlacés qui écoutent.
15 — 1 m. 50 — P.P. Des pieds qui dansent une danse échevelée.
16 — 1 m 50 — P.P. Le violon.
17 — 1 m. 50 — P.P. Loïko.
18 — 1 m. 50 — P.P. Le violon.
19 — 1 m. 50 — A.P. La mer.
20 — 1 m. 50 — P.P. Branches d'arbre.
21 — 1 m. 50 — A.P. Le soleil (plein cadre, violent contre-jour).
22 — 1 m. 50 — P.P. Le violon.
23 — 2 m. 50 — A.P. Le violoniste a terminé son concert. Les femmes sont folles, les hommes agitent leurs chapeaux. D'un grand geste Loïko salue, il envoie un baiser
24 — 2 m. 00 — P.P. A un groupe de femmes qui lui répondent.
25 — 2 m. 00 — A.P. Loïko fait bondir son cheval.
26 — 2 m. 00 — P.P. Une femme de son balcon jette une fleur
27 — 3 m. 00 — A.P. Au cavalier qui passe et la saisit au vol en souriant. Fondu.
31 — 3 m. 00 — A.P. Sur une route Loïko va jouant éperdument du violon.
32 — 2 m. 00 — P.P. Un oiseau sur une branche cesse de chanter pour écouter le cavalier.
33 — 2 m. 00 — P.P. Vue prise en mouvement. Un violon passe dans une course vertigineuse. Fermeture en fondu.

■

S.T. *Loïko dont l'âme était prisonnière essayait de reconquérir la liberté.*
172 — 4 m. 00 — A.P. Loïko entre dans une salle basse enfumée, sorte de cabaret de port de mer, mélange d'Orient et d'exotisme. Des filles sont là qui dansent au son d'un accordéon. Loïko s'assied à une table. Il regarde.
173 — 2 m. 00 — P.A. Une fille qui est auprès d'un homme.
174 — 2 m. 00 — P.A. Loïko lui fait signe.
175 — 2 m. 00 — P.A. L'homme qui a vu le manège proteste
176 — 3 m. 00 — A.P. Et s'en vient près de Loïko. Celui-ci, d'un coup de poing l'envoie rouler dans la poussière.
177 — 1 m. 00 — P.P. Plan de l'homme qui tombe.
178 — 2 m. 00 — P.A. Loïko renverse une table
179 — 3 m. 50 — Ens. Et s'en va cueillir le baiser qu'il souhaitait sur les lèvres de la fille. Il n'a pas plus tôt fait ce geste que d'un air dégoûté il repousse la fille.
180 — 2 m. 00 — P.P. Loïko voit...
182 — 4 m. 00 — A.P. L'homme qui se relève et toute la foule hostile. Il bondit.

Cinégraphie, n°1, 15 septembre 1927

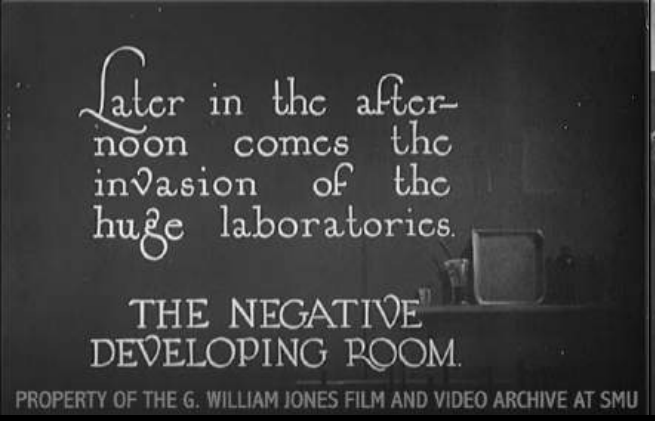
183 — 2 m. 00 — P.A. saisit son violon et se met à jouer.
184 — 3 m. 00 — P.A. L'homme et la fille veulent injurier le musicien, mais la foule conquise les retient.
185 — 3 m. 00 — P.A. Loïko qui joue.
186 — 2 m. 00 — Ens. Plan d'ensemble de la salle basse et enfumée.
187 — 1 m. 00 — A.P. La steepe couverte de neige.
188 — 1 m. 00 — P.P. L'icone.
189 — 1 m. 00 — P.P. Le bateau.
190 — 1 m. 00 — A.P. Un vol de mouettes au ralenti.
191 — 1 m. 00 Une grosse vague en ouragan.
192 — 1 m. 00 Des visages de femmes voilés très beaux.
193 — 1 m. 00 La mer à l'infini.
194 — 1 m. 50 L'archet sur le violon.
195 — 1 m. 00 — P.P. Loïko joue.
196 — 2 m. 00 — A.P. La salle enfumée et Loïko s'arrêtant de jouer. On l'entoure.
197 — 2 m. 00 — P.P. Têtes de femmes autour de la sienne.
198 — 2 m. 00 — P.A. Le joueur d'accordéon recommence une danse.
199 — 4 m. 00 — P.A. Les femmes autour de Loïko. Il les regarde ; elles se font aguichantes.
200 — 5 m. 00 Il les regarde l'une après l'autre et sur la tête de chacune d'elles, la tête de Radda se surimpressionne.
201 — 1 m. 50 — P.P. Plan de Loïko. Un voile passe sur ses yeux.
202 — 3 m. 00 — P.A. Il prend une tête de femme, une des plus belles. Il l'embrasse.
203 — 4 m. 00 — A.P. Il la repousse, reprend son violon et sort. Fondu.

POÈME DE L'AIGLE ET DE LA COULEUVRE

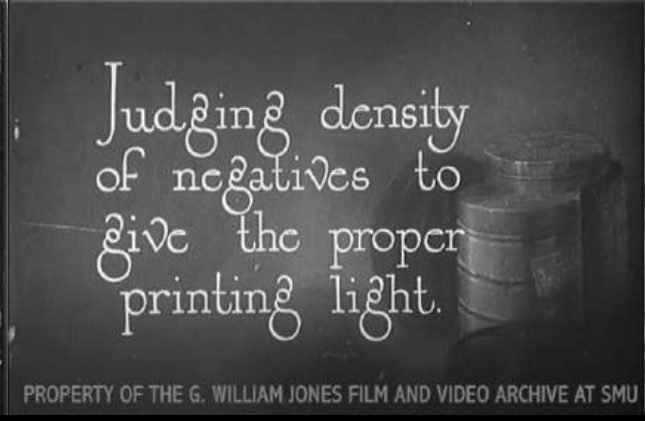
(métrage exprimé en images.)

203 — 104 im. — A.P. Les bohémiens sont assis en rond autour d'un feu. Radda arrive, s'asseoit, en surimpression sur l'image entière le violon de Loïko.
Fermeture en fondu en 8 tours.
S.T. *Il était dans le ciel un aigle.*
204 — 70 im. — P.P. Un aigle qui plane dans le ciel.
205 — 70 im. Panoramique des cimes de montagnes à l'infini.
206 — 70 im. — P.P. L'aigle qui poursuit sa course dans le ciel.
207 — 52 im. — P.P. A nouveau, en panoramique, cimes de montagnes.
208 — 52 im. — P.P. L'aigle s'élève toujours plus haut dans le ciel, d'un vol calme.
S.T. *Un jour mortellement blessé.*
209 — 60 im. Chûte en panoramique de l'aigle.
210 — 40 im. — P.P. L'aigle s'abat et tombe sur le sol.
211 — 60 im. Derrière les rochers, une couleuvre guette l'aigle.
212 — 52 im. — P.P. L'aigle blessé traîne l'aile désespérément.
213 — 52 im. — P.P. La couleuvre guette.
214 — 52 im. — P.P. Les forces de l'aigle s'épuisent.
215 — 52 im. — P.P. La couleuvre guette toujours.
216 — 52 im. — P.P. L'aigle qui tente de voler, ne peut pas et se traîne.
217 — 52 im. La couleuvre glisse, s'avance. Sa tête prise au 75.
S.T. *Bel oiseau du ciel, que fais-tu sur terre?*
218 — 40 im. — P.P. Tête de la couleuvre sur un rocher (obj. de 75 m/m).
219 — 52 im. L'aigle ouvre son bec et se retourne vers la couleuvre.
S.T. *Je vais mourir, mais cherche encore une fois à m'élever dans le ciel.*
220 — 40 im. — P.P. de la tête de l'aigle.
221 — 40 im. Tête de la couleuvre.
S.T. *Va jusqu'au bord du ravin et tu t'élanceras.*
222 — 40 im. Tête de la couleuvre.
223 — 52 im. L'aigle traînant l'aile regarde.
224 — 40 im. Le rocher.
225 — 52 im. La couleuvre en arrière plan guette.
226 — 52 im. L'aigle qui regarde...
227 — 40 im. Le rocher.
229 — Rythme de 40 à 10 im. L'aigle, le rocher, l'aigle, le rocher.
230 — 60 im. — P.P. L'aigle se traîne...
231 — 60 im. ... Observé par la couleuvre (P. P. tête diabolique).
S.T. *L'aigle voulut voler encore.*
232 — 70 im. — P.P. L'aigle traînant l'aile, sort du champ dans un rythme de plus en plus lent.
233 — 70 im. — P.P. La couleuvre glisse de son rocher.
S.T. *Mais...*
234 — 60 im. Sur l'écran l'aile de l'aigle, aile traînante, qui disparaît.
235 — 40 im. — P.P. L'aigle s'élance.
236 — 40 im. Tête de la couleuvre.
237 — 40 im. Un gouffre où s'engloutit l'aigle.
S.T. *Et la couleuvre pensait : « Je voudrais connaître aussi la joie de planer. »*
238 — 60 im. — P.P. La couleuvre s'approche du bord du rocher
239 — 60 im. Et se laisse glisser, mais au lieu de planer elle tombe lourdement sur le sol et semble avec volupté s'y attacher.
S.T. *Et la couleuvre dit : « La terre est bonne, la terre est solide, ceux qui s'élèvent sont des fous. »*
240 — 60 im. — P.P. de la couleuvre sur la terre. Fermeture en fondu.
S.T. *Mais le sang de l'aigle est celui des vaillants. C'est la semence de folie d'où naissent les héros.*
241 — 60 im. Ouverture en fondu en 8 tours (la couleuvre entre les pierres).
Fermeture en fondu en 8 tours.
242 — 70 im. (Ouverture en fondu en 8 tours). Loïko jouant du violon. La nuit.
Des bohémiens écoutent (fermeture en fondu en 12 tours).

germaine dulac.





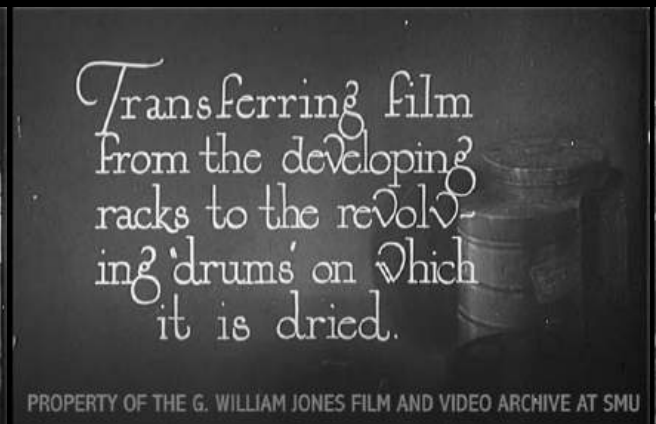




A Tour of the Thomas H. Ince Studio 1920-1922
(Hunt Stromberg, 1922)
https://www.youtube.com/watch?v=4Jwtyql1ntE













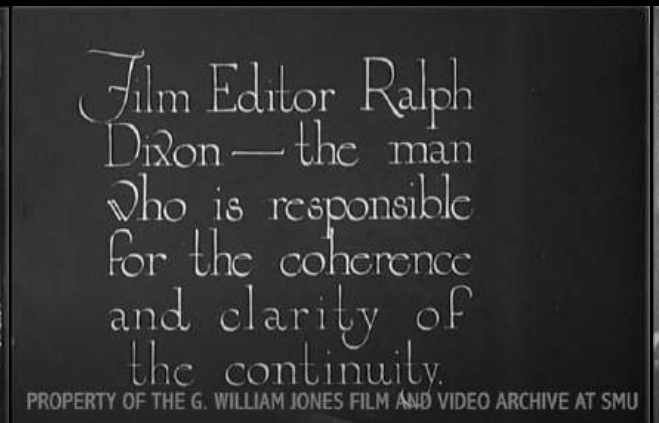




A Tour of the Thomas H. Ince Studio 1920-1922
(Hunt Stromberg, 1922)









Vladimir Zederbaum, *École universelle par correspondance de Paris, Cours de technique générale du cinéma,* Paris, École universelle par correspondance de Paris, 1930, p. 241.

- Rémunérations, en France, de certains technicien.ne.s :

- opérateur : 6 semaines à 2 500 F = 15 000 F
- aide opérateur : id à 400 F = 2 400 F
- accessoiriste : 7 semaines à 750 F = 5 250 F
- monteuse : 9 semaines à 250 F : 2 250 F

Crizer, T. J., « The Film Editor », dans Laurence A. Hughes (ed.), *The Truth About the Movies by the Stars*, Hollywood, Hollywood Publishers, 1924, p. 341.

- “The “blending” of one sequence into the succeeding action is another important phase in editing a film. This blending must be smooth and the switch in the action accomplished so that the spectator does not become conscious of the change of pace.”
- “To swing suddenly from one sequence into another sometimes results in a jerky effect which often confuses the audience, and breaks the thought of the play.”

René Jeanne, « *Le Cuirassé Potemkine* »,
Le Petit Journal, 26 novembre 1926

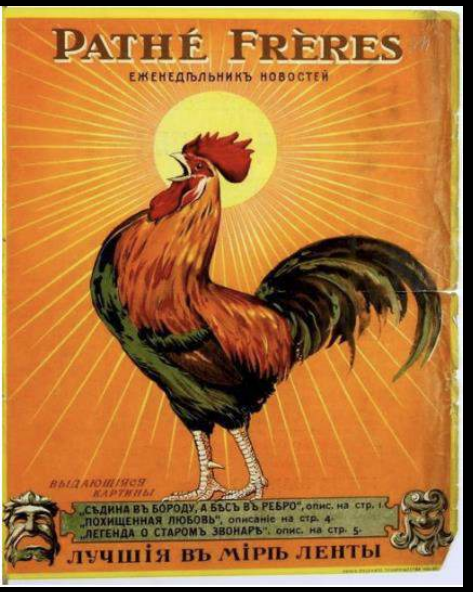
- « Il marquera bien certainement, comme *Forfaiture*, comme *l'Opinion publique*, une des dates les plus significatives de l'histoire du cinéma. »
- « Il semble bien que ce récit soit conforme à la réalité, et que celle-ci ne se trouve jamais déformée par le souci de propagande qui a évidemment présidé à la conception et à la réalisation de l'œuvre. »
- « Sa technique n'est pas moins digne d'éloges, l'ingéniosité qu'il apporte à placer son objectif afin de multiplier et de renouveler ses angles de prise de vues est particulièrement louable. »

Le cinéma soviétique des années 1920 et l’invention du montage

- Contexte de production du cinéma soviétique
- Kouléchov et le modèle américain
- Vertov : rendre intelligible le réel par le montage
- Eisenstein : le montage comme conflit de fragments

(FEKS : Kozintsev et Trauberg ; Poudovkine ; Barnett ; Dovjenko ; Esther Choub ; etc.)

Russie : un (autre) cinéma avant 1917



- Présence de Pathé dès 1904
- Production russe Pathé de 1907 à 1913



Iakov Protazanov, *La Dame de pique* (1916) d'après Alexandre Pouchkine (production Ermoliev)

Milieu aristocratique, psychologie d'un protagoniste principal, un jeune officier interprété par Ivan Mosjoukine (passion amoureuse, appât du gain, hallucinations, folie)





Guerre civile (1917-21) :

L'Etat bolchévique assigne aux créateurs la tâche de participer à l'éducation des masses.
Mais chaos, émigration à l'étranger, industrie cinématographique à reconstruire sur d'autres bases.

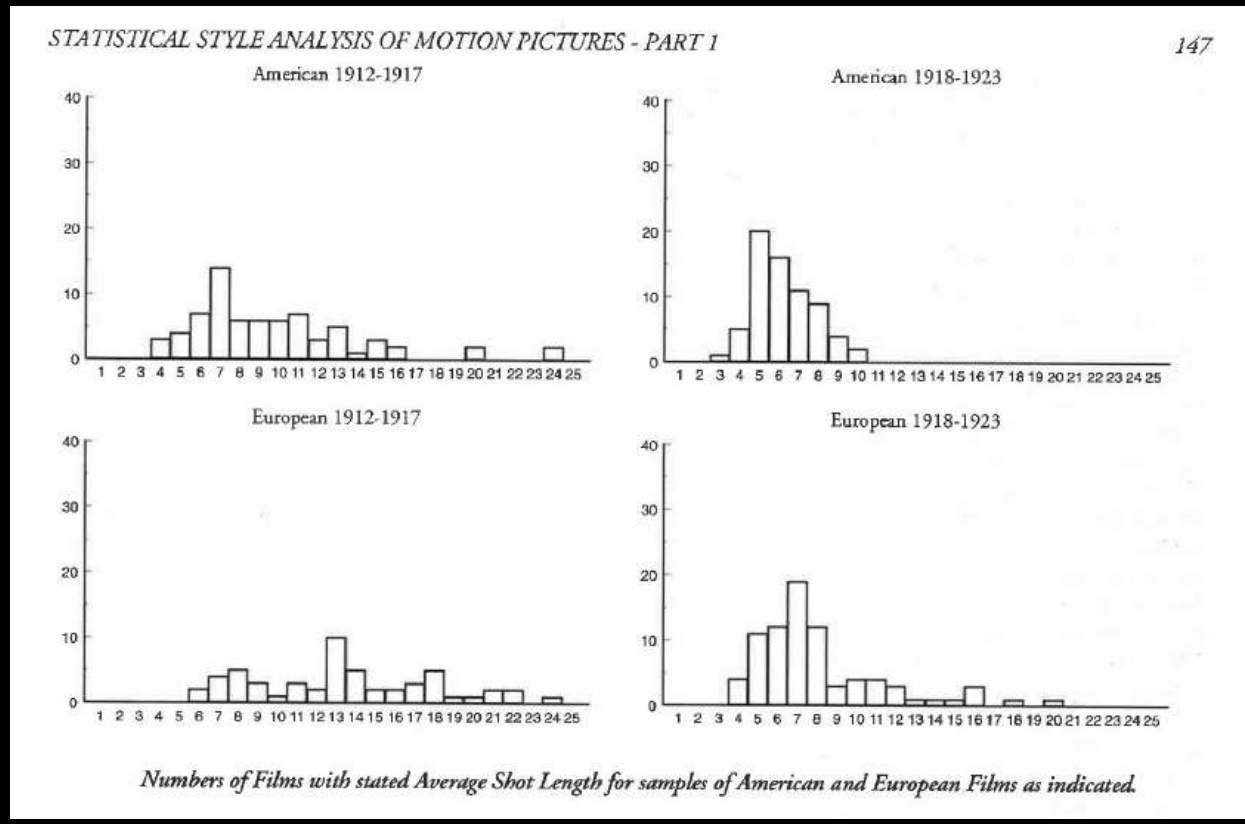
1919 – Ermoliev part pour la Crimée avant de gagner Paris où il fonde une succursale, qui, une fois reprise par Alexandre Kamenka, deviendra la société **Albatros** (aidée par Pathé)

1919 — Vladimir Ilitch **Lénine** (mort en 1924), sensible au rôle de propagande du cinéma (« le cinéma est pour nous, de tous les arts, le plus important » - Directive de 1922) signe le décret « sur le passage de l'industrie cinématographique sous la direction du Commissariat de peuple à l'**instruction** », dirigé par Anatoli Lounatcharski jusqu'en 1929, lequel **soutient les cinéastes d'avant-garde**. Cinéma d'État bien financé et valorisé, mais très contrôlé.
Trois axes privilégiés : les films artistiques d'avant-garde, les documentaires et les films de vulgarisation scientifique.

– Nationalisation du cinéma (déjà envisagée par Nicolas II) : fusion de sociétés donnant lieu à Goskino (Cinéma d'état) en 1922 puis à Mosfilm en 1935.

- Volonté étatique d'utiliser le cinéma à des fins de production d'un discours politique
- « montage discursif » ou « signifiant », qui « tente de démontrer des relations, d'organiser des significations qui ne vont pas de soi ». « Juxtaposant deux réalités *a priori* sans commune mesure, ce montage qui "devient discours" (…) oblige chacune de ces réalités à prendre un sens nouveau, à être regardée autrement, à entrer dans la logique d'une signification différente »

(Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2014 [2007], p. 62)



Barry Salt, *Film Style and Technology : History and Analysis*, Londres, Starword, 1992

Contexte de production du cinéma soviétique

- peu de contraintes budgétaires dans les années 1920 ; moyens matériels assez modernes ; travail en équipe très développé
- remontage systématique des films jusqu’au moins 1924 (reconnaissance de l’URSS) + exportation des films soviétiques

Metteurs en scène soviétiques / contexte culturel

- Détestation des films avant-gardistes purement formels et des films qui enregistrent un matériau « artificiel », comme *le Cabinet du Dr Caligari* : contre un cinéma de la « starisation de l'image en elle-même » (Eisenstein)
- « L'effet expressif au cinéma est le résultat d'interdépendances » (Eisenstein)

- Principaux réalisateurs russes étaient aussi des théoriciens et faisaient en partie leur montage eux-mêmes : Koulechov, Vertov, Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, Kozintsev et Trauberg, Esther Choub.

Théorisent le монтаж (soit montage, le terme repris du français / opération abstraite), qu'ils opposent à склейка (skléïka, collure) du verbe клеить (kléit') coller (voir Kleï - la colle), avec le préverbe « s » qui signifie mettre ensemble, rapprocher, adjoindre / opération concrète.

- Principaux réalisateurs russes étaient aussi des théoriciens et faisaient en partie leur montage eux-mêmes : Koulechov, Vertov, Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, Kozintsev et Trauberg, Esther Choub.
- Tous liés à d’autres activités artistiques : littérature, peinture, théâtre, danse, photographie (photo-montage)

Alexander Rodtchenko, photomontage constructiviste – *Crise*, 1923

« On entend par photomontage l'emploi de photographies comme matériau figuratif, l'assemblage de photographies au lieu d'autres matériaux artistiques. De cette manière, l'artiste ne reproduit pas un fait, mais c'est la photographie même qui est ce fait précis, saisi dans sa véritable essence. »



Boris Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique »,
dans François Albera, *Poétique du film*.
Textes des des Formalistes russes sur le cinéma, p. 50 et 54.

Le montage permet de faire du cinéma un moyen d'expression, un langage :

- « Le montage est avant tout un système d'agencement des cadres ou d'enchaînement, une sorte de syntaxe du film ».
- « Le montage n'est justement pas un simple collage de fragments dans la mesure où son principe consiste à élaborer des unités de sens et à les enchaîner. L'unité de base dans cet enchaînement est la ciné-phrase ».

Montage, pour les Soviétiques

- à la fois du spécifiquement cinématographique, et une pratique signifiante appliquant des principes artistiques/expressifs établis dans d'autres champs.
- ce qui permet l'organisation de la représentation du réel, qui est inarticulé, peu intelligible
- Mais différentes conceptions du cinéma, et donc du montage
- « montage soviétique » : pratique, pas théories ni esthétiques

Conception du montage de Kouléchov

Lev Koulechov (1899-1970)

Décorateur au studio Khanjonkov, à l'âge de 18 ans, où il travaille en particulier auprès du cinéaste Evgueni Bauer († 1918), un des plus importants réalisateurs de la période tsariste.

Publie des textes en faveur d'un cinéma à l'américaine, et souligne l'importance du montage comme élément constitutif du film, tout en le liant à une nouvelle doctrine du jeu, qui est dépendant du montage et doit suivre une ligne bio-mécanique.

1918 : *Le Projet de l'ingénieur Prite*

1919-20 : tourne des actualités auprès de l'Armée rouge

1919 : Chargé, en tant que professeur, d'une formation pluridisciplinaire (VGIK) pour fournir au nouveau cinéma des comédiens spécialisés. Il est assisté notamment de Boris Barnet, Vsevold Poudovkine, qui deviendront des réalisateurs importants en URSS.

1924: *Les Aventures extraordinaires de Mr West au pays des Bolchéviks*
1925: *Le Rayon de la mort*
1926: *Dura lex – Selon la loi*
1927: *La Journaliste* [film en partie perdu] avec des décors d'Alexandre Rodtchenko, un des artistes constructivistes les plus connus (en tant que photographe, plasticien, etc.)

Kouléchov - Vision du « montage » dans les autres cinématographies nationales

- Les questions de montage concernent finalement « très peu de cinéastes (hormis les Américains) » (1918)

- En 1922, à propos du « Film germanique », Kouléchov se montre assez radical : « Le montage est inexistant ».

Frank Kessler, « Les ciseaux oubliés », *Cinémas*, vol. 13, n^{os} 1-2, 2002

Cinéma allemand du début des années 1920 : « Les effets de sens [...] sont surtout de l'ordre d'une mise en rapport de séries (...), d'une création de correspondances entre des lieux disjoints, des personnages, des événements. (...) les relations spatio-temporelles peuvent rester incertaines (...), l'association des images produit des flottements plutôt que de la clarté ».

Les Aventures extraordinaires de Mr West au pays des Bolchéviks



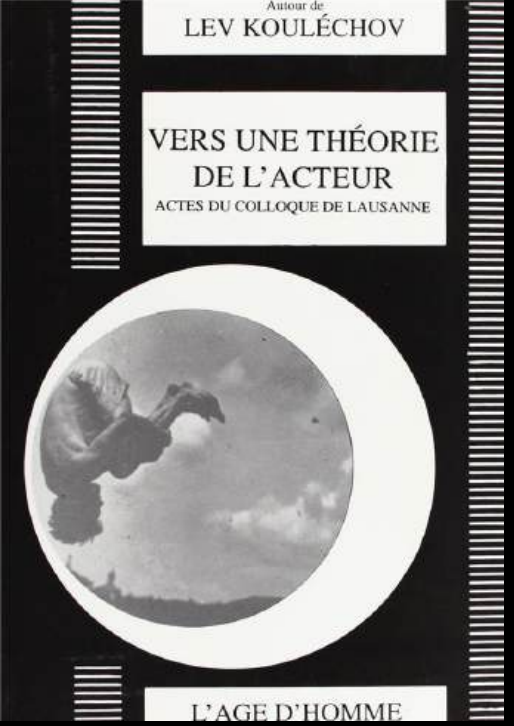












Atelier Kouléchov : centralité de l'expression corporelle, inspiré des acrobaties de cirque.

Kouléchov défend une conception de l'acteur entendu comme *modèle,* dont tout le corps est mis au service de l'expression, suivant une technique mécaniste. Il vise la pose, l'attitude contre le jeu psychologique (dont la base est habituellement le visage).













Les Aventures extraordinaires de Mr West au pays des Bolchéviks :
Aleksandra Khokhlova, l'actrice comme modèle expressif



Méthode de découpage et de montage propre au cinéma américain :

- une action structurée autour de deux pôles
- découpée en deux espaces,
- ce qui conduit à enregistrer « deux parties » de « 15 mètres »
- chaque fragment de 15 mètres est ensuite coupé en 3 parties de 5 mètres, à des fins d’intercalation et d’alternance.

Lev Kouléchov, « La bannière du cinématographe » (1920)

Lev Kouléchov, « L’art du cinéma : mon expérience » (1929)

« Il est préférable de filmer les scènes générales ayant une continuité, à plusieurs reprises, avec des points de vue différents et de filmer les gros plans, les détails après ou en même temps avec une seconde caméra (si la lumière le permet). Lors du montage, le réalisateur doit disposer d’une quantité illimitée de matériau ; plus il y en aura, meilleur sera le film, mais ce matériau doit être le plus varié possible. Il faut viser le minimum de prises identiques, de répétitions ; il est nécessaire d’utiliser toute la pellicule, tout son temps et son énergie à filmer des variantes.»









Lev Kouléchov, « La bannière du cinématographe » (1920)

« Dans le dernier cadre du fragment, sa dernière cellule, ce point (« *le point essentiel du mouvement* ») occupe une position ultime, dans le coin droit du cadre, dans le coin gauche, ou ailleurs encore. Si nous adaptons le fragment suivant en le collant avec le précédent de telle manière que le début du mouvement du nouveau point dans la nouvelle prise coïncide avec la position ultime occupée par ce point dans le dernier cadre du morceau précédent, nous n'aurons aucun saut. »















« Effet Kouléchov »

François Albera, « Lev Kouléchov »,
dans V. Amiel, G.-D. Farcy, S. Lucet et G. Sellier,
Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma, Rennes, PUR, 2012

« Kouléchov est sans doute le nom le plus promptement associé à cette théorie du « montage-roi » (selon la malheureuse expression de Metz) en raison de l'effet qui porte son nom et qui est pourtant introuvable dans ses écrits et les expériences attestées qu'il a pu mener. Il s'agit là d'un des grands mythes de l'histoire du cinéma, qui ne résiste pourtant pas à l'examen historien des archives de Kouléchov qui ont été conservées. »



« **Effet Kouléchov** » : Les spectateurs créent de la continuité : ils/elles comblent les ellipses (spatiales et temporelles) et tendent à raccorder le temps et l'espace (si nécessaire).

Les Aventures extraordinaires de Mr West au pays des Bolchéviks : film à l'américaine (montage / burlesque), pour se moquer des caricatures américaines antisoviétiques





Vertov : rendre intelligible le réel par le montage

Dziga Vertov (1896-1954) [Denis Kaufmann]

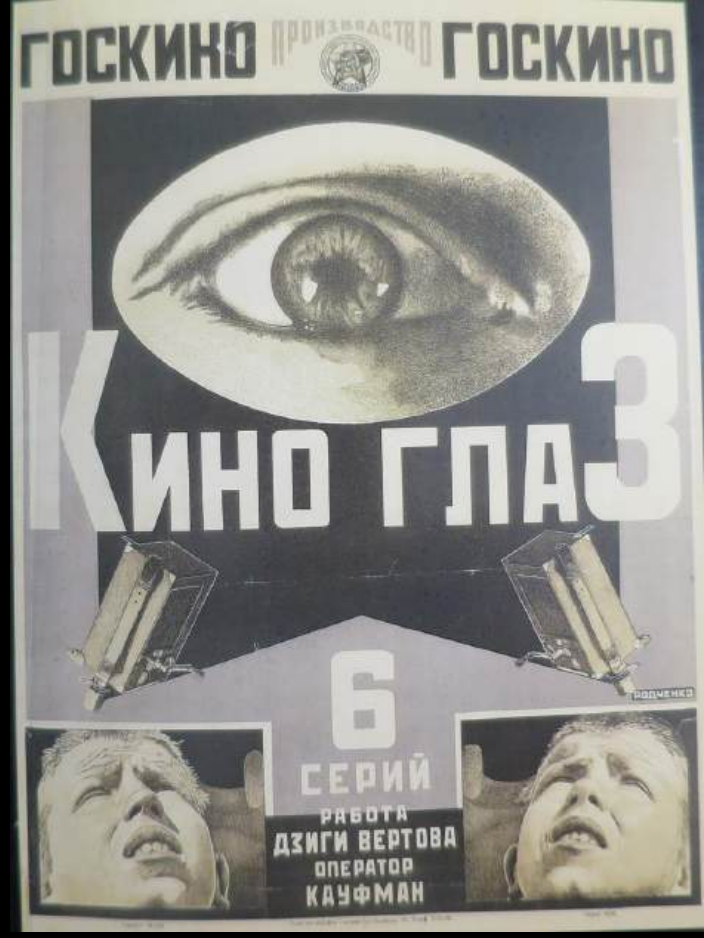
Jeune ingénieur, rejoint les trains d'agit-prop durant la guerre civile.
Engagé en mai 1918 par le Comité du Cinéma auprès du Commissariat du peuple à l'Instruction Publique pour y rédiger les intertitres des actualités.
Entre juin 1918 et mai 1919, en charge du *Kino-nédélia* (*la Semaine cinématographique*, 43 n°).
Lance le mouvement des *Kinoks* vers 1923 – cinéastes usant du seul Kinoglaz (Ciné-œil) ,
dont les principales réalisations sont les *Kino-pravda* (cinéma vérité / supplément filmé du journal *Pravda [Vérité]*) entre 1922 et 1925 - 23 n°).
Se refuse à tourner des films joués.

Principaux films

1926 *La Sixième Partie du monde*
1929 *L'Homme à la caméra* (prod: Vufku, Kiev)
1931 *Enthousiasme (La symphonie du Donbass)*
1934 *Trois chants sur Lénine*

Dziga Vertov,
Manifeste du Ciné-œil (1923),
cité dans *Articles, journaux, projets*

« Nous, afin de nous différencier de la meute de cinéastes ramassant pleinement la saleté des poubelles, nous nommons les "Kinoks". Il n'y a aucune ressemblance entre le "cinéma réaliste des Kinoks" et le cinéma des petits vendeurs de pacotilles. Pour nous, le cinéma dramatique psychologique Russe-Allemand lourd de souvenir infantile ne représente rien d'autre que de la démence. Nous proclamons les films théâtralisés, romanisés à l'ancienne ou autres, ensorcelés.
Ne les approchez pas !
N'y touchez pas des yeux !
Il y a danger de mort !
[...] Nous exigeons : à la porte les étreintes exquises des romances
Le poison du roman psychologique
Les griffes du théâtre amoureux
Le plus loin possible de la musique. »



Affiche *Ciné-œil* [Kino-Glaz], 1924
Affichiste: A. Rodchenko
Projection de 6 films documentaires sur l'actualité tournés par Vertov et son équipe (son frère Mikhaïl Kaufman, chef opérateur, et son épouse, Elizaveta Svilova, monteuse)

Dziga Vertov

- Donne forme à des prises de vues qu'il a dirigées voire réalisées, mais aussi à d'autres qu'il a juste commandées
- // littérature et photographie constructivistes
- *Ciné-faits* destinés à faire l'objet d'une construction en *ciné-phrases* : réorganisation du visible par des mises en échos, des rapprochements, des mises en correspondance (= mouvement ou *intervalle* entre les images).

- Pas conception du cinéma comme art : moyen d’expression - Outil de déchiffrement et de transformation du monde qui dépasse les autres arts

- Pas conception du cinéma comme art : moyen d’expression - Outil de déchiffrement et de transformation du monde qui dépasse les autres arts
- Apprendre ainsi aux spectateurs à développer une vision active.

- Pas conception du cinéma comme art : moyen d’expression - Outil de déchiffrement et de transformation du monde qui dépasse les autres arts
- Apprendre ainsi aux spectateurs à développer une vision active.
- Fiction = *ciné-poison* – fonction consolante et leurrante. *Mr West au pays des bolchéviks* (Kouléchov), film « contre-révolutionnaire »

L'Homme à la caméra (1929)

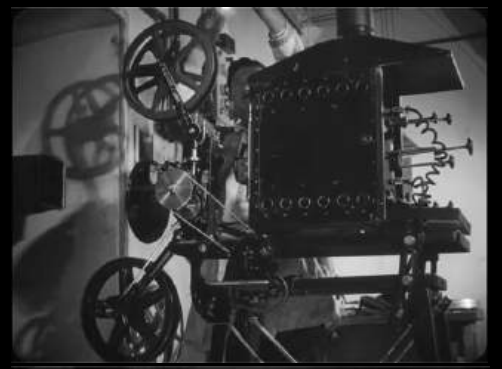
« À l'attention des spectateurs : ce film est une expérience de cinématographie de phénomènes visibles. Sans sous-titres (Film sans sous-titres), sans scénario (Film sans scénario), sans théâtre (Film sans décors, sans acteurs, etc.). Ce travail expérimental vise à créer un langage cinématographique absolu, véritablement international, fondé sur sa séparation complète du langage théâtral et littéraire. »



Affiche de G. et V. Stenberg

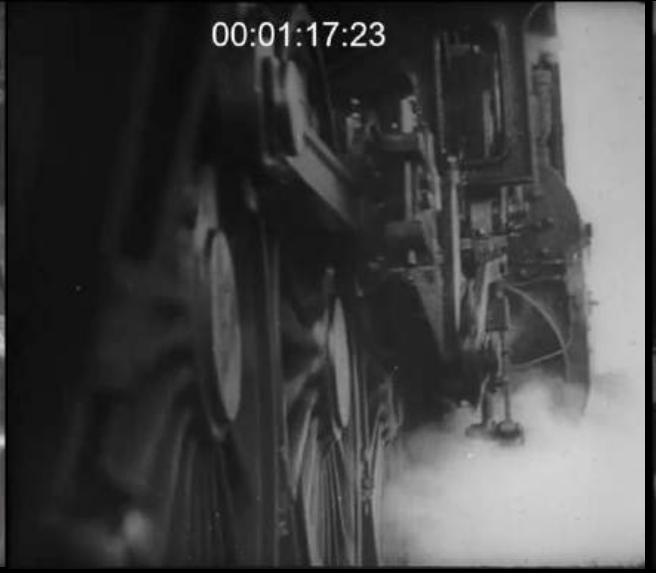










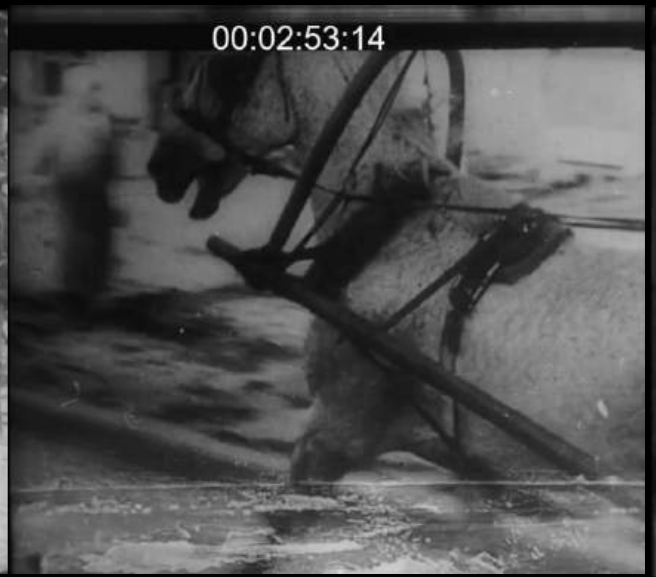






Par son mouvement interne (// manivelle – train) + sa capacité à être embarqué, le cinéma peut capter le mouvement inhérent à la modernité du monde.
Mais il peut tout autant le fixer et également penser / représenter le monde dans ses dimensions aussi bien individuelles que collectives

















Dimension réflexive : film qui ne documente pas seulement une journée dans la vie d'une vielle soviétique, mais la manière dont le cinéma, et en particulier le montage, peut en rendre compte – figer le mouvement, pour couper, mettre en relation et ainsi suggérer des significations (par exemple autour du contraste/union générationnel)















Remise en mouvement du fixe, qui le fait voir différemment
Montage des intervalles : mise en relation à distance, par exemple de motifs (giration)





L’opposition Vertov / Eisenstein autour de la notion de cinéma politique

- DV : montage = instrument du déchiffrement du réel enregistré, donc de connaissance et de compréhension de faits socio-politiques réels
- SME : montage = produire des effets afin d’atteindre affectivement et sensiblement les spectateurs – les convaincre viscéralement

L’opposition Vertov / Eisenstein autour de la notion de cinéma politique

- DV : montage = instrument du déchiffrement du réel enregistré, donc de connaissance et de compréhension de faits socio-politiques réels
- SME : montage = produire des effets afin d’atteindre affectivement et sensiblement les spectateurs – les convaincre viscéralement
- SME sur Vertov : « Nous devons donc mettre en doute l’affirmation selon laquelle l’essence unique du cinéma est de montrer cette vie quotidienne. (…) La canonisation de ce matériau, le fait de la considérer comme le seul acceptable, prive le cinéma de souplesse. (…) Il ne reste plus qu’une « passion » d’esthète « pour la vie quotidienne ». » (« Montage des attractions »)

Eisenstein : le montage comme conflit de fragments

Le principal cinéaste des années 1920 en URSS: **Sergei M. Eisenstein** (1898-1948)

Formation d'ingénieur, participe à la guerre civile avant de rejoindre le **Proletkult** (organisation chargée de la culture prolétarienne) ; il devient assistant auprès de **Meyerhold** (metteur en scène avant-garde théâtrale).
Il suit pendant quelques mois l'enseignement de **Kouléchov**, travaille sur trois pièces dans le cadre du **théâtre** ambulant du Proletkult (il tourne un court métrage qui prend place dans une pièce de théâtre). Il se rapproche du Front gauche des arts, qui publie la **revue *Lef*** (« Le montage des attractions »), dirigée par Vladimir Maiakovski. Eisenstein n'adhère à aucun groupe.



Principaux films

1924	*La Grève*
1925	*Le Cuirassé Potemkine*
1927	*Octobre*
1929	*L'Ancien et le nouveau* (commencé en 1926 sous le titre *La Ligne générale*)
1938	*Alexandre Nevsky*
1943	*Ivan le terrible* (1ère et 2ème partie)

Accompagne ses films d'une intense réflexion théorique dont témoigne la publication de textes : 1928 . « L'avenir du film sonore » ; 1930 : « Le carré dynamique » ; 1933 : « L'art de la mise en scène » ; 1935 : « Nouveaux problèmes de la forme cinématographique » ; 1939 : « Montage 1938 » ; 1940 : « Montage vertical ».

Livres :

1942 : *The Film Sense* (Jay Leyda, éd.)
1949 : *The Film Form* (Jay Leyda, éd.)
1958 : *Réflexions d'un cinéaste* (traduit en de nombreuses langues, dont le français)

1923 : les attractions au théâtre

Eisenstein à propos de la ligne du Proletkoult

2 – *Théâtre d'agitation basé sur les attractions,* (dynamique et excentrique-aile gauche). C'est une ligne que j'ai préconisée avec B. Arvatov (4) comme principe de travail pour la troupe du Proletkoult.

Est attraction (du point de vue du théâtre) tout moment agressif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui, à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale. (Mode de connaissance – « par le jeu vivant des passions » – spécifique au théâtre.)

Action sensorielle et psychologique, au sens, bien entendu, de la réalité immédiate. telle que la manie par exemple le théâtre du Grand Guignol – yeux crevés, bras et jambes sectionnés sur scène –, ou participation par téléphone du personnage en scène à un événement cauchemardesque (12) qui se passe à des dizaines de kilomètres, ou encore situation de l'ivrogne qui sent approcher la catastrophe et dont les appels à l'aide sont pris pour du délire – et non en développant des problèmes psychologiques où l'attraction est constituée par le thème en tant que tel, qui existe et agit aussi bien *à l'extérieur* de l'action donnée, à condition qu'il soit suffisamment actuel. (Erreur où tombe la majorité des *agit-théâtres* en se contentant de ce type d'attraction dans leurs mises en scènes).

S.M. Eisenstein,
« Le montage des attractions », *Lef*, n.3, 1923, repris dans *Au-delà des étoiles,* p. 116-117.

« moment agressif (…) soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique »
« produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui (…) conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique »

La Grève (1924)

En 1912, dans l'Empire russe, les ouvriers d'une usine sont poussés à bout par des conditions de travail éreintantes, et des espions choisis parmi le lumpenprolétariat sont chargés de dénicher les meneurs syndicaux. Un ouvrier est accusé à tort d'un vol. Sous la pression, il se pend. Ses collègues décident de se mettre en grève.

« Pour son film, Eisenstein **adopta en tant que méthode créatrice son principe théâtral du « montage des attractions »** c'est-à-dire qu'à chaque instant le spectateur devait avoir son content de **chocs et d'impressions intenses**, soit dans chacune des scènes, soit par le rapport des scènes entre elles. *La Grève* est un film plein de **métaphores** cinématographiques et ses images évoquent, outre les sensations visuelles, les sons, les odeurs, les goûts, les contacts tactiles. (…)
La Grève **n'est pas un film superficiellement constructiviste par ses décors – à cet égard *Aelita* nous suffit** – mais bien plus essentiellement, par sa méthode créatrice, par cet art de créer des choses nouvelles en usant comme matériau l'essence même de la réalité. (…) ».

Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976.

La Grève (1924)



Montage alterné possédants/grévistes, avec différences de rythme
Prend une dimension métaphorique

Montage tonal : enchaînement « placé sous le signe de la *sonorité émotionnelle* du fragment. (…) Du *ton* général du fragment. » - donner une dominante dans et entre le(s) plan(s)

1925 : les attractions au cinéma

L'expérience du montage des attractions est la confrontation des sujets visant à un effet thématique. Je signalerai la version initiale du montage choisi pour le finale de mon film *La grève :* la fusillade de masse où, afin d'éviter que les figurants de la Bourse du Travail aient l'air de jouer dans la « scène de la mort », et surtout, afin d'éliminer l'effet d'artifice que l'écran ne souffre pas et qui est inévitable même avec « l'agonie » la plus brillante, j'ai employé le procédé suivant tiré d'une scène non moins sérieuse, d'une part, et destiné à provoquer l'effet maximum d'horreur sanglante d'autre part : l'alternance associative de la fusillade avec des abattoirs. La première, en plans d'ensemble et plans moyens « mis en scène » ; la chute des 1 500 ouvriers dans le ravin, la fuite de la foule, les coups de feu, etc... En même temps, tous les gros plans servent à montrer l'horreur vraie des abattoirs où le bétail est égorgé et écorché. Une des versions du montage se présentait à peu près ainsi :

1 – Tête de taureau, le poignard du tueur la vise et sort de l'image vers le bas.
2 – Gros plan. La main armée du poignard frappe derrière l'image vers le bas.
3 – Plan d'ensemble. 1500 personnes dévalent la pente (de profil).
4 – 50 personnes se relèvent, se frottent les mains.
5 – Le visage du soldat qui vise.
6 – Plan moyen : une salve.
7 – Le corps du taureau a un soubresaut (tête en dehors de l'image), il s'abat.
8 – Gros plan. La patte du taureau agitée de convulsions. Sabots frappant la mare de sang.
9 – Gros plan. Culasses des fusils.
10 – On ligote avec une corde la tête du taureau à l'établi.
11 – 1000 personnes passent en courant.
12 – Un cordon de soldats se dresse derrière un fourré.
13 – Gros plan. La tête du taureau meurt sous un coup invisible (les yeux se ternissent).
14 – Une salve, en plus petit, de dos.

Paru dans le livre de A. Belenson, *Cinéma d'aujourd'hui* (1925), repris dans *Au-delà des étoiles*.

La Grève (1924)



Montage des attractions : assemblage de plans ayant une forte autonomie (ici, plans n'appartenant pas explicitement au récit) et « produisant un effet déterminé sur l'attention et l'émotivité des spectateurs » / « secousses » / « effet émotionnel »





S. M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Goskino, 1925)

Le Comité pour la commémoration de la révolution de 1905 confie à Eisenstein la réalisation du film jubilaire. Le film se concentre sur un seul épisode : la révolte des marins à Odessa

Récit en crescendo du mouvement insurrectionnel : de la solidarité avec les insurgés – lien établi entre la terre et la mer – à la révolte généralisée.

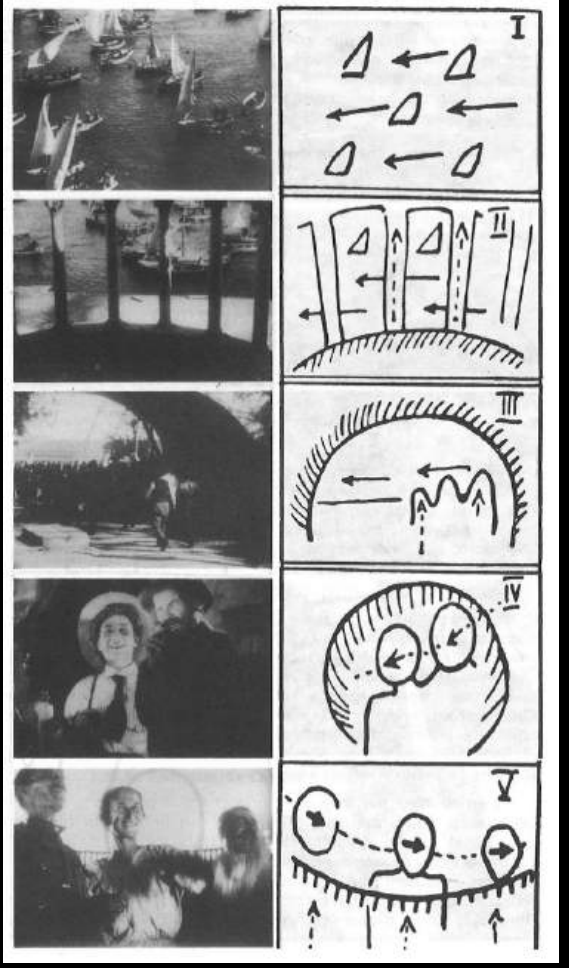
Eisenstein recourt largement dès *La Grève* à la caricature en s'inspirant de peintres et caricaturistes célèbres (Grandville, Daumier, etc.) ; notion de « typage » – personnages immédiatement identifiables, notamment en termes de classe mais aussi de caractère (avide, fourbe, etc.).







La Grève



Analyse du *Cuirassé Potemkine* (1925) par le cinéaste lui-même (1932)
Reprise dans les *Cahiers du cinéma* n°210, 1969

Pour démontrer l'interdépendance plastique des plans successifs, on a volontairement choisi non l'une des scènes-choc, mais le premier passage venu : quatorze fragments successifs de la scène qui précède la fusillade sur « l'escalier d'Odessa ». Il s'agit de scènes où « messieurs les Odessites » (comme le disait l'appel adressé par ceux du « Potemkine » aux habitants de la ville d'Odessa) (22) envoient des yoles chargées de vivres au cuirassé mutin.

L'envolée des salutations amicales se construit selon un chassé-croisé précis de deux thèmes :

1. Les yoles s'élancent vers le cuirassé.
2. Les habitants d'Odessa font des signes d'amitié.

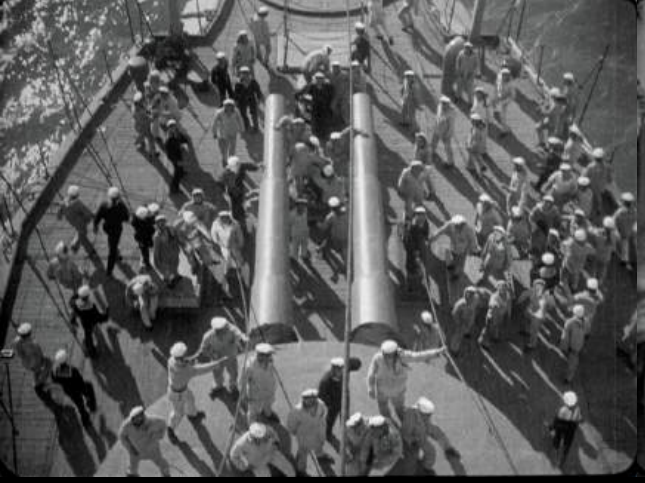
A la fin les deux thèmes se confondent. Pour l'essentiel, la composition est à deux plans : le fond du champ et le premier plan. Alternativement, chacun des thèmes devient dominant, passe au premier plan et repousse l'autre au second.

La composition est bâtie : 1) sur l'interaction plastique des deux plans (à l'intérieur du cadre), 2) sur la modification, de cadre à cadre, des lignes et formes des deux plans de profondeur (par le montage). Dans le second cas, le jeu de la composition se fera par l'interaction des impressions plastiques de l'image précédente venant se joindre à la suivante soit en un choc, soit par un enchaînement de l'action. (Il n'est question ici que d'une analyse selon les données strictement spatiales et linéaires. Les rapports rythmiquement temporels sont étudiés ailleurs.)

Montage harmonique : prolonge le montage tonal -> « prise en considération globale de tous les stimuli d'un fragment » - harmonisation de tous les paramètres dans/entre le(s) plan(s) (= « cadre »)

Horizontalité du déplacement des yoles ; verticalité et arrondi des silhouettes immobiles
➔ *Complémentarité / solidarité*

Passage de deux à trois personnages, les regards se croisent : *complémentarité / solidarité* de la multitude et des individus
Cf. suite de la séquence






Jeux formels (triangle, verticalité) : reprise, amplification, complémentarité








« Considéré froidement, et en tâchant d'oublier toute notre accoutumance, le montage n'est rien d'autre que la production réitérée de tels petits traumas visuels et mentaux, donnant à voir des événements coupés de leurs causes et de leurs conséquences.

Toute l'histoire des films a consisté à choisir entre deux pentes : ou bien souligner et exploiter cette vertu de choc et de sensation du montage, ou bien au contraire tâcher de la maîtriser ou de l'atténuer. C'est la grande opposition, bien connue, entre le montage « productif » et le montage « transparent ». »

Jacques Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, Paris, Vrin, 2015.






La séquence des escaliers d’Odessa : dilatation de la temporalité du massacre
Motif de la chute – verticalité descendante









Oblique, vers le bas : violence des soldats
Verticalité ascendante : les manifestants essayent d’en appeler à la raison des soldats



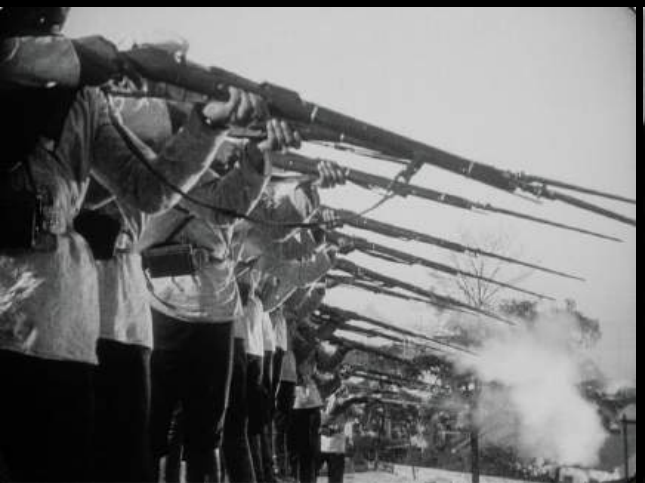








Violence non individualisée du point de vue des soldats / individualisée du point de vue des victimes
Dilatation -> suspense : descente ou non du landau











Descente du landau : accélération du rythme, mais suite dilatation
Suspension de la chute du landau / violence face caméra et discontinue du Cosaque

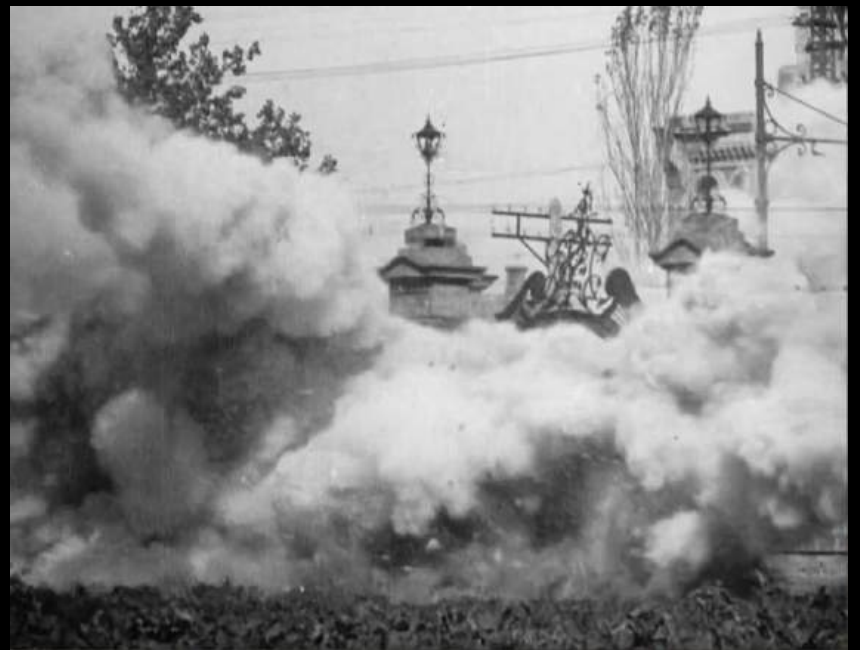









Rythme ternaire : à chaque fois, 3 images autonomes, sans continuité, ni spatiale, ni temporelle
Animation de la sculpture de l'ange / des anges par le montage : se détourne de la violence déclenchée par les soldats (?)






Le lion succède aux anges, selon le même principe : il semble se réveiller et se révolter
Répétition de la même action : la même entrée du théâtre soumise à la même canonnade.



