

heavy-weights as Bavaria Studios (and Günther Rohrbach), written and directed by West German filmmakers, the films are broad comedies in the dumber-and-dumber mode, for whom nothing is sacred and no gag too old or hackneyed. By documenting the production history and relating it to the fast moving changes in public perception about the cost and benefits of unification (both East and West Germans became increasingly disenchanted with each other), Naughton brings out the symptomatic nature of the films' plots, props and characters. She is also right in emphasising the "generic" nature of virtually every unification film, rather than taking an "auteurist" approach. For even though some of the most commercially successful as well as the most clichéd works were made by "name" directors, such as Helma Sanders-Brahms, Margarethe von Trotta, and the two *enfants terribles* of German cinema in the 1980s, Christoph Schlingensiefel and Detlev Buck, their interest for (film) history is not *cinéphile*, but sociological. Only when she comes to discussing the films made by East German directors about the effects of unification in her concluding chapter, names such as Helke Misselwitz, Roland Gräf, Peter Welz turn up, along with former DEFA directors (and dissidents), such as Frank Beyer, Heiner Carow and Egon Günther. Their post-unification films are few, and made with minuscule budgets: these are on the whole sombre and often self-lacerating balance-sheets of the failures of the GDR: failures by its own ideological and idealist standards of having set out after 1947 to create a more humane and just society, not by the standards of West German affluence, dominated only by the economic imperative. The sense of betrayal, of self-deception is pervasive, and so is feeling of wasted lives: perhaps it is understandable that even East Germans did not want to be confronted with this kind of truth, so that some of these films attracted fewer than 2000 spectators.

Naughton's partisanship is unambiguously on the side of the people of the East. They see themselves above all as losers twice over, once

betrayed by their political elites and another time by their West German liberators, behaving as winner-takes-all predators, both politically and in personal relations. But she has a message at the end which is at once devastating and stoical, and not without its own self-deprecating irony:

Despite their divergent portraits of the east, unification films from both the east and the west present a generally consistent portrait of German-German relations. Mostly these films suggest that those relations do not exist. No alarm is displayed about this situation, which is accepted as perfectly normal. [...] This is another irony that emerges from this cycle of 1990s films. What these films ultimately effect is a segregation of East and West Germans (pp. 242-243).

Clearly, the real "unification films" are yet to be made, but just as clearly, Germany is not yet ready for them. Perhaps here lies the glimmer of hope, not just for the future of the Federal Republic, but also for the German cinema: when the East no longer feels the victim, and West no longer thinks it has won, then German filmmakers will have something in common – the task of discovering each others' "otherness." But now in order to respect and even to preserve that otherness: this could be the beginning of another kind of national unity, just as it could be the beginning of another kind of German cinema.

**SELECTED BY:
ANDRE GAUDREAU
ET JEAN-PIERRE SIROIS-TRAHAN**

Vincent Pinel, *Le Montage. L'espace et le temps du film* (Paris: Cahiers du cinéma/CNDP, 2001)

Cet ouvrage fait partie d'une collection (Les petits Cahiers) que viennent de lancer les

Cahiers du cinéma, en collaboration avec le ministère de l'Éducation nationale, dans le cadre d'une action visant à l'élaboration de cours et de manuels pédagogiques pour les lycéens de France et de Navarre.¹ Initiative au principe formulé comme suit (en quatrième de couverture): "il en va aujourd'hui du cinéma comme de la littérature, et au cours de sa formation, chacun s'approprie des films aussi bien que des romans; les petits Cahiers proposent aux étudiants, enseignants ou lycéens, aux autodidactes et autres amateurs, d'accompagner leur initiation vers un cinéma éclairé".

Heureuse initiative en effet, ce *Montage*, complété par *Le Plan* et *Le Point de vue*, qui a pour principal avantage de parler du cinéma au plus près de ses moyens propres d'expression, et de faire échapper le film à tous les pensums auxquels le confine en général l'éducation, soit comme cahier d'illustration (dans les cours d'histoire), soit comme adaptation de grands romans (dans les cours de littérature).² *Les Cahiers* étant justement cette école critique qui a imposé, non seulement le cinéma comme art, et ce à travers le monde, mais également l'esthétique selon laquelle un film n'aurait point besoin d'un grand sujet historique ou de la légitimité "scénaristique" d'un grand écrivain pour asseoir sa valeur artistique, il n'est pas étonnant de retrouver ici les présupposés qui font, au lieu d'un prestige du contenu, du seul travail d'un "auteur" sur la forme (sur le signifiant comme l'on disait à une époque) le garant de cet art – du plan, du point de vue, du montage en effet.

Ce qui est étonnant, par contre, c'est de ne pas retrouver – pas encore, à tout le moins – un de ces petits Cahiers sur la "mise en scène", concept-clé dans la bataille que livra jadis l'institution critique avec sa "Politique des auteurs", et qui permit d'imposer des cinéastes comme Hawks et Hitchcock, dont les sujets jugés vulgaires repoussaient alors les littéraires. Une bataille livrée, d'ailleurs, non sans quelque peine (pensons que ces choix n'apparaissaient pas évidents à Bazin lui-même). Il est vrai que

l'idée même de "mise en scène" fait partie de ces sésames conceptuels dont le contenu labile permet aux critiques – à l'instar des concepts de "corps", "figure" ou "durée" aujourd'hui – de développer leur pensée face aux impressions souvent indicibles nées de la confrontation avec des objets filmiques non identifiables, pour les meilleurs, à partir de catégories connues. Partant de la triade théâtrale "acteur/décor/éclairage", et allant jusqu'au sens général de "réalisation", le concept de mise en scène change d'acception suivant les chapelles: aux *Cahiers*, il se rapporte plus précisément à, disons, l'organisation des corps dans l'espace. Moins comme un procédé formel que comme cette idée normative, toute bazinienne, de la primauté de ladite organisation comme révélation paradoxale du monde sur un cinéma du montage ou de la "surcomposition" du cadre. C'est justement ce montage-là que l'on retrouve ici, non sans surprise. Mais il vrai que les antagonismes d'antan se sont relativisés.

Comme les autres ouvrages de la collection, *Le Montage* se divise en deux parties: une première, qui fait la synthèse de la question; une deuxième, qui propose des documents, analyses de séquence, textes célèbres et résumés d'une question pratique. Mais alors que *Le Point de vue* de Joël Magny, de par la nature plus inusitée de son sujet, multipliait les angles d'attaque, pour ne pas dire les points de vue, et arrivait ainsi à une discussion passablement originale de la question, moins balisée, la première partie synthétique du développement que propose Vincent Pinel suit plus platement l'évolution historique du montage, non sans éviter l'écueil principal de ce genre de manuel: celui d'être un résumé de la question (sinon un résumé d'un résumé). Cela ne serait dû qu'à une contrainte inhérente au genre si l'on n'avait pas le sentiment que le texte se présente comme résumé définitif, non problématique de la question. Le petit ouvrage se présente en effet, par son ton et sa teneur, comme s'il s'autosuffisait, et l'étudiant qui le lit peut avoir l'illusion qu'il peut faire, grâce à lui, l'économie d'aller y voir de plus près. Bien plus, cette his-

toire du montage glisse souvent vers l'histoire du cinéma tout court, tant le montage, comme nous l'affirme la quatrième de couverture, "est unanimement considéré aujourd'hui non seulement comme élément essentiel du 'langage cinématographique', mais aussi comme le plus spécifique", affirmation pour le moins doublement contestable. Mais il est vrai que cette petite histoire du montage parle également des esthétiques qui sont justement une façon d'éviter le montage au sens strict (comme le plan-séquence ou les mouvements de caméra).

Suivons donc, pas à pas, le développement historique proposé. Après avoir défini le montage, en le distinguant du *découpage*, on commence par le commencement en catégorisant la "vue" Lumière et le "tableau" méliésien, définis tous deux, sans trop de nuance, comme du cinéma sans montage: "les deux principaux modes de représentation du cinéma des premiers temps, la *vue* et le *tableau*, excluaient d'emblée l'idée de montage."³ Affirmer pareille chose, c'est faire fi de certains principes pourtant fort connus: ainsi, du côté des *tableaux*, les trucages par arrêt de caméra à-la-Méliès, qui ont nécessité une forme concrète de montage impliquant colle et ciseaux, puisque pas un film de Méliès présentant ce trucage n'est exempt d'une coupe, matériellement repérable sur la bande. Affirmer pareille chose, c'est aussi faire fi de certains principes, ceux-là un peu moins connus, il est vrai: ainsi, du côté des *vues*, les multiples arrêts-manivelle que la restauration récente (1995) de la production Lumière a fait ressurgir et qui affectent près de 10% de la production Lumière d'avant 1900 (ces chiffres passent à environ 50%, toujours avant 1900, du côté d'Edison). Affirmer que le cinéma des premiers temps exclut le montage, c'est aussi examiner la période mise sous observation à partir d'un seul bout de la lorgnette, celui de la production. Car on omet ainsi de tenir compte de ce pôle important dans le façonnage des vues (des vues-telles-que-montrées) qu'est celui des exploitants, dont le rôle dans l'assemblage et le montage des vues a été primor-

dial (dépassant de loin les seuls exemples cités dans l'ouvrage).

L'auteur définit ensuite chacun des deux modes privilégiés du premier cinéma, la vue et le tableau, à partir de leur autarcie supposée, et montre comment ces unités de premier niveau pourront éventuellement être mises en série sans perdre, dans un premier temps, leur autonomie. Pinel met cependant dos à dos la "liberté de la vue" et la "rigidité du tableau", celle-ci avec son "point de vue du monsieur de l'orchestre" (Sadoul) et son cadrage strictement "en pied". Selon l'auteur: "il faudra d'abord aménager puis pervertir et remettre en cause le principe même du tableau, figure centrale du monde de représentation primitif. Il faudra surtout introduire une notion nouvelle et révolutionnaire, celle du *plan*, notion étroitement liée au montage."⁴ L'auteur explique par ailleurs l'univers désordonné et centripète des tableaux, une notion qui fut développée par Burch, ainsi que ces "premières atteintes à l'intégrité des tableaux" que fut la course-poursuite, avec son rythme accru qui a fait poindre l'idée du raccord de direction. Pinel aborde également le chevauchement des tableaux, qu'il appelle "redoublement", notamment chez Méliès et Porter, en rappelant la filiation avec le théâtre et en pointant ce que celle-ci peut avoir de contradictoire: "le tableau [au théâtre] exige la durée pour s'installer et se développer (on ne lève pas le rideau pour une scène de quelques secondes) alors que l'idée de Méliès, de l'ordre du gag, exigeait un traitement rapide."⁵

On enchaîne rapidement ensuite sur Griffith dans un cadre qui recèle, malgré certaines nuances, une téléologie mal affichée et la sempiternelle litanie des "premières fois". On annonce tout d'abord qu'"au commencement était Griffith" et que "tout commença par une histoire de porte"... Viennent ensuite le développement, chez Griffith, de la structuration du récit par les montages alterné et parallèle, ainsi que la fameuse légende, colportée par Malraux (et Godard), de l'invention

du gros plan par un Griffith amoureux de son actrice, et finalement, *Naissance d'une nation* et *Intolérance* vues comme point d'orgue du cinéma des premiers temps et coup d'envoi du cinéma institutionnel.

Ce premier chapitre portant sur les vingt premières années montre un peu les limites de l'ouvrage: comment pourrait-il en être autrement, alors que l'auteur ne semble s'en remettre qu'à une seule source, *La Lucarne de l'infini* de Burch, synthèse fondatrice et certes remarquable, mais qui apparaît aujourd'hui datée (le livre fut publié en 1991, mais l'essentiel en fut écrit au début des années 80, si ce n'est à la fin des années 70...), tant l'étude du cinéma des origines a produit depuis vingt ans plusieurs renversements de perspective. En effet, aucune trace, dans le livre de Pinel, des travaux de Gunning, Musser, Abel, Jost, Cherchi Usai, etc. On leur préfère les opinions, surannées sur la question, des Malraux, Langlois et Rohmer, qui reprennent du service... On aurait aimé que l'auteur ait tenu compte des nouvelles approches sur le montage chez Griffith (Gunning) et on aurait aimé aussi qu'il fasse une place, dans son histoire du montage, à la notion de l'attraction, centrale par rapport au montage narratif.

Partant de Griffith, l'auteur nous parle ensuite des développements subséquents du montage pendant le muet, d'une part chez les Russes, d'autre part avec l'avant-garde française, puis lors de sa régulation, en parallèle, au sein des studios hollywoodiens. Poussant plus loin que le pragmatisme du maître américain, pour qui le montage servait avant tout à raconter, les Soviétiques détournent l'héritage de Griffith pour développer une pensée théorique et politique du montage. On passe de la démultiplication du point de vue, entre autres chez Vertov avec son "ciné-œil", à l'unification de ce point de vue, théorisé par Koulechov et ses fameuses quoique mystérieuses expériences, en passant par le "montage des attractions" eisensteinien. Son résumé rapide n'empêche pas certaines réflexions fort intéressantes de l'auteur, notamment après une explication

exemplaire de l'expérience avec Mosjoukine pour démontrer l'effet Koulechov:

*L'agencement des plans présente cependant une bizarrerie qu'aucun analyste ne semble avoir relevé: le stimulé est placé avant le stimulant. L'expérience aurait été moins subtile, plus mécanique, si les gros plans de Mosjoukine avaient été placés après les images auxquelles ils sont confrontés. Dans la configuration décrite par Poudovkine, l'effet-K implique une contamination rétrospective de la perception du jeu. Tout se passe comme si le regard du spectateur se substituait à celui de Mosjoukine disparu de l'écran et que ce regard insufflait a posteriori ses propres émotions sur le visage imaginé de l'acteur.*⁶

Si Eisenstein est l'occasion de plusieurs exemples, on passe rapidement sur Poudovkine, si ce n'est pour évoquer combien son ouvrage *Film Technique* fut important pour les cinéastes américains classiques. Pinel se permet d'en faire un résumé un chouïa dérisoire et particulièrement lapidaire, puisqu'il tient en à peine un peu plus d'une page (pp. 70-71). Ce qui vient confirmer, alors que l'on traduit le moindre texte d'Eisenstein, le scandale éditorial que constitue le fait que cet ouvrage capital n'ait encore jamais été traduit en français, lors même que les traductions allemande et anglaise eurent un tel impact pratique et théorique (il faut relire à ce sujet Hitchcock expliquant à Truffaut sa vision du raccord de regard en faisant référence à Poudovkine). L'apport de Gance et Epstein, notamment à travers le montage court et le gros plan, sont rapidement esquissés – alors que l'apport de plusieurs cinéastes a été carrément écarté – pour passer à une description du montage dans la production courante, notamment à Hollywood (où le monteur assure souvent le contrôle du studio sur le réalisateur). Ainsi, sont cités en rafale (p. 39) les règles et procédés du montage classique – on se demande d'ailleurs ce que de jeunes étudiants pourront en comprendre alors qu'aucun lexique ne vient expliquer des termes lan-

cés comme dans une description à la Prévert – que l'arrivée du sonore viendrait confirmer. Pinel décrit ensuite, de façon fort heureuse, comment le montage classique hollywoodien fut remis en question, notamment par Welles et le cinéma moderne, en particulier dans son arbitraire trop codifié (par exemple, le poncif du champ-contrechamp) et sa sacro-sainte transparence (avec quelques bémols cependant: on ne voit pas en quoi Welles et Hitchcock auraient méprisé la transparence, comme l'affirme l'auteur (p. 50). Il nous semble que l'on ne peut, de façon aussi simple, renvoyer dos à dos transparence et écriture personnelle, comme les grands cinéastes classiques, ou encore des modernes comme Rossellini, nous le confirment dans leurs œuvres).

Pour finir, l'ouvrage est complété par des extraits de deux textes célèbres, le "Montage interdit" de Bazin et le *Temps scellé* de Tarkovski, des analyses de séquences de Méliès, Eisenstein et Hitchcock, ainsi que de plusieurs résumés synthétiques de considérations pratiques (sur le montage du son, par exemple).

Malgré certains raccourcis inévitables, et malgré plusieurs points discutables, *Le Montage* offre pourtant un bon compendium de l'évolution du montage. Écrit dans un style clair et élégant, l'ouvrage n'est pas à déconseiller, même si l'on prescrirait peut-être des nourritures plus solides pour les néophytes. On peut d'ailleurs se demander pourquoi les petits Cahiers n'ont pas privilégié un premier bouquin sur l'histoire du cinéma, où l'on n'aurait pas fait l'impasse sur des mouvements (comme l'expressionnisme, le néoréalisme ou le cinéma direct) où le montage ne semble pas à première vue aussi important (quoique...) et un deuxième, précisément sur le montage, dans lequel on aurait pu expliquer les divers procédés formels du langage (comme l'ellipse, le fondu ou le flash-back), qui sont ici à peine énumérés, sans guère d'explications. Seule la règle de 180° est développée en détails par Pinel, mais de façon si

confuse que l'on se demande bien ce que pourront en comprendre des lycéens. Pour ceux qui rechercheraient une initiation au langage du cinéma qui allierait un souci pédagogique jamais démenti à la volonté de faire un tour non normatif des possibilités d'expression du montage, nous conseillerions davantage le (gros) bouquin de Bordwell et Thompson, *L'Art du film, une introduction* (Bruxelles: De Boeck Université, 1999). Cela dit, la différence de prix, argument qui peut compter pour les étudiants, fait peut-être de cet ouvrage des petits Cahiers, très bien illustré, un premier abordage, exigeant et profitable, sur la question fondamentale du montage au cinéma.

- 1 Les autres ouvrages de la collection, parus jusqu'à présent, sont: J. Magny, *Le Point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur* (Paris: Cahiers du cinéma/CNDP, 2001) et *Le Plan. Au commencement du cinéma*, d'Emmanuel Siety (Paris: Cahiers du cinéma/CNDP, 2001), tous deux sortis en 2001.
- 2 Bien mauvais service à rendre au cinéma, comme on sait: les adaptations de grands romans sont le plus souvent mauvaises, entre autres parce qu'elles sont souvent réalisées pour de mauvaises raisons (alibi culturel), ce qui en retour renforce le préjugé des littéraires contre le cinéma...
- 3 V. Pinel, *op. cit.*, p. 6.
- 4 *Ibid.*, pp. 8 et 9.
- 5 *Ibid.*, p. 12.
- 6 *Ibid.*, p. 67.

SELECTED BY: TOM GUNNING

Rachel O. Moore, *Savage Theory: Cinema as Modern Magic* (Durham: Duke University Press, 2000)

This major recent work of film theory has a number of purposes and part of its success comes from the intricate way it makes dis-