

Collection « Nathan Cinéma »

dirigée par Michel Marie

Vincent Amiel

Maître de conférences à l'université de Caen

Esthétique du montage

NATHAN

Esthétique du montage

Couverture : Jérôme Lo Monaco.

Photos de couverture : *On connaît la chanson*, d'Alain Resnais, 1997.

© Arena films.

Du même auteur :

Les Ateliers du 7^e art (après le clap), Gallimard, coll. « Découvertes », 1995.
Kieslowski, Rivages/Payot, 1995.
Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes, PUF, 1998.

Dans la même collection :

François ALBÉRA, *Les Fornalistes russes et le cinéma. Poétique du film*.
Robert C. ALLEN, Douglas GOMERY, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*.
Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE, Marc VERNET, *Esthétique du film*.
Jacques AUMONT, Michel MARIE, *L'Analyse des films*.
Jacques AUMONT, *L'Image*.
Jean-Loup BOURGET, *Hollywood, la norme et la marge*.
Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini*.
Noël BURCH, *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*.
Noël BURCH, Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*.
Francesco CASETTI, *Les Théories du cinéma depuis 1945*.
Michel CHION, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*.
Michel CHION, *Le Son*.
Jeanne-Marie CLERC, *Littérature et Cinéma*.
Laurent CRETON, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*.
Laurent CRETON et alii, *Le Cinéma et l'argent*.
Olivier CURCHOD, Christopher FAULKNER, *La Règle du jeu. Scénario original. Étude critique*.
Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *L'Image placardée*.
Claude GAUTEUR, Ginette VINCENTEAU, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*.
Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma*.
Martine JOLY, *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*.
François JOST, André GAUDREAU, *Le Récit cinématographique. Cinéma et récit-II*.
Dominique PASQUIER, *Les Scénaristes et la télévision. Approche sociologique*.
Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles*.
Marc Henri PIAULT, *Cinéma et anthropologie*.
Pierre SORLIN, *Esthétiques de l'audiovisuel*.
Pierre SORLIN, *Les Fils de Nadar. Le « siècle » de l'image analogique*.
François SOULAGES, *Esthétique de la photographie*.
Francis VANOYE, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*.
Francis VANOYE, *Récit écrit, récit filmique. Cinéma et récit-I*.



Ce logo a pour objet d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit tout particulièrement dans le domaine universitaire, le développement massif du « photocopillage ». Cette pratique qui s'est généralisée, notamment dans les établissements d'enseignement, provoque une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que la reproduction et la vente sans autorisation, ainsi que le recel, sont possibles de poursuites. Les demandes d'autorisation de photocopier doivent être adressées à l'éditeur ou au Centre français d'exploitation du droit de copie : 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris Tél. 01 41 07 47 70.

© Nathan/HER 2001

21, rue du Montparnasse, 75006 Paris

Internet : <http://www.nathan-u.com>

ISBN : 2-09 190945-9

Sommaire

Avant-propos	VII
Introduction La question du découpage	1
L'opération technique	1
L'exemple documentaire	3
La notion de découpage	6
Le collage comme choix ultime	8
Les implications esthétiques	10
Chapitre 1 Le montage narratif	13
Griffith : une pragmatique du découpage	15
Les raccords	18
Les raccords sonores	21
Variations temporelles	23
Ruptures de ton	26
Récit documentaire	29
Le montage à l'œuvre (1) : Welles, ou le récit	32
Chapitre 2 Le montage discursif	43
Le fragment comme principe	44
Le cinéma soviétique	48
Les figures de rhétorique	54
Le cinéma publicitaire	57
Les documentaires d'archives	60
Le montage à l'œuvre (2) : Resnais, ou le discours	63
Chapitre 3 Le montage de correspondances	73
Rythmes	74
Un jeu avec le temps	78

L'avant-garde française des années 1920	83
Un montage « ouvert »	87
Chris Marker et l'ouverture au monde	90
Le montage à l'œuvre (3) : Pialat ou les correspondances	93
Chapitre 4 L'écriture et la main	109
Première période : la main dans la colle	110
Deuxième période : collures mobiles	111
Troisième période : la vidéo	111
Quatrième période : le tournant numérique	112
Un nouveau rapport à la durée ?	113
L'esthétique des possibles	116
Glossaire	121
Bibliographie commentée	125
Index des films cités	129
Index des réalisateurs et monteurs cités	133

Avant-propos

Le montage cinématographique n'est pas seulement une opération technique indispensable à la fabrication des films. C'est aussi un principe de création, une manière de penser, une façon de concevoir les films en associant des images. C'est à une telle opération, cette *cosa mentale*, que ce livre est consacré. Son ambition est double. Il s'agit d'une part de mettre en valeur la dimension fragmentaire de l'esthétique cinématographique, dimension qu'elle partage au XX^e siècle avec bien d'autres arts, et qui, précisément, les oblige constamment à faire œuvre de montage ; d'autre part, de tenter une synthèse des différentes formes de ce montage telles qu'elles ont été pratiquées par les cinéastes, dans des perspectives, des projets, des contextes si différents qu'il paraît intéressant de les mettre en regard.

Le premier point relève de l'histoire des idées et des formes : il se trouve que la majeure partie des domaines de création artistique ont mis en valeur, depuis un peu plus d'un siècle, la notion de fragment, défaisant les unités admises pour tenter d'en constituer de nouvelles, ou pour mettre en évidence des relations hétérogènes. Les collages de Braque ou Picasso, la poésie de Mallarmé, la sculpture en morceaux de Rodin, sont autant de formes de montage, si l'on veut bien considérer ce terme comme une notion générale qui consiste à associer des éléments selon une logique inédite et « extérieure ». Esthétique des fragments, cette forme de création met en valeur le morcellement plutôt que l'unité a priori. Celle-ci (un récit, une scène, une forme musicale), qui était la raison même de l'œuvre, n'en est plus qu'un horizon hypothétique. Si le changement de point de vue est flagrant en ce qui concerne la peinture ou la musique, arts déjà constitués, il apparaît consubstantiel du cinéma (comme de la bande dessinée, qui lui est contemporaine), où cette fragmentation par plans et séquences est constitutive dès le départ de la réalisation des films.

C'est donc le premier objectif de ce livre, de situer le cinéma dans une perspective esthétique générale, et de rapporter en particulier le montage aux systèmes contemporains de fragmentation qui marquent notre culture et notre vision du monde.

Par ailleurs, nous avons essayé aussi de mettre en relation les choix plus précis qu'offre l'histoire du cinéma dans ce domaine. En balisant les grandes étapes de l'histoire du montage (qui s'ordonnent souvent dans un ordre non chronologique), il paraît intéressant de comparer et de spécifier les différentes façons qu'ont eues les cinéastes d'ordonner les fragments de films, le choix qu'ils ont pu faire de les opposer, de les articuler, ou même de les associer aléatoirement. Dans cette perspective plus « panoramique », nous avons choisi de travailler sur des exemples précis, empruntés à toute l'histoire du cinéma, et même de visiter plus spécifiquement l'œuvre de trois grands cinéastes chez qui le montage est particulièrement important : Welles, Resnais, Pialat nous fournissent ainsi l'occasion de repérer les grands choix, les grands principes qui font participer le montage à l'écriture cinématographique.

Ainsi nous voudrions fournir au lecteur une approche didactique des différentes formes de montage, exemples à l'appui, en abordant celui-ci d'un strict point de vue esthétique, mais constamment rapporté à un horizon de significations plus large. Pour permettre de faire le lien entre cette double perspective et la connaissance plus empirique que chacun peut avoir du cinéma, nous avons tenu à ajouter un chapitre consacré à l'évolution technique du montage – en particulier dans ses derniers développements –, ainsi qu'un glossaire destiné à préciser les termes les plus spécifiques de ce domaine.

Mes plus vifs remerciements vont à François Thomas, qui m'a fait profiter de ses qualités de lecteur avec son habituelle et chaleureuse acuité, ainsi qu'à Elisabeth Gasquet, monteuse, qui a bien voulu me faire partager son expérience et son lyrisme.

I n t r o d u c t i o n

La question du découpage

S'il y a une composante du cinéma qui peut rendre compte à la fois de sa nature artificielle et de ses capacités d'évidence, c'est bien le montage. Cette façon de mettre bout à bout des morceaux de pellicule, de faire voisiner des espaces hétérogènes, qui nous paraît aujourd'hui si naturelle, qui ne pose à nos regards et à notre conscience aucune espèce de gêne, est en effet, si l'on y réfléchit, un mode de représentation aussi complexe qu'inusité jusqu'alors. Plus qu'il n'y paraît au premier abord, le montage a dû s'imposer peu à peu, forcer nos habitudes de spectateurs, jouer de conventions toujours plus élaborées. Il n'est que de constater la facilité avec laquelle les téléspectateurs acceptent aujourd'hui une folle succession d'images, des superpositions et un rythme d'enchaînements que l'on n'aurait pas imaginés il y a encore trente ans, il n'est que de voir l'évolution de nos regards vis-à-vis de ces formes de montage pour réaliser à quel point ses formes et ses techniques sont liées à un contexte culturel, à des supports particuliers, à des volontés de représentation du monde dont la diversité et l'efficacité dépassent largement notre conscience.

On a souvent répété que le *xx^e* siècle est le siècle de l'image, je crois qu'il serait plus juste de dire que c'est le siècle des associations d'images. La bande dessinée, le cinéma, la télévision ont imposé un regard éclaté, morcelé sur le monde, une représentation faisant appel aux ruptures autant qu'à la continuité, aux associations autant qu'à l'unité. C'est de cette culture contemporaine, cette position éminemment moderne, que procède le montage – et à travers lui, le cinéma.

L'opération technique

Encore faut-il s'entendre sur le terme. Et, au-delà, sur l'opération conceptuelle qu'il recouvre. En anglais, par exemple, on qualifie de *cutting* l'étape matérielle

qui consiste à couper, puis assembler les morceaux de pellicule (ou, plus récemment, à manipuler les curseurs des ordinateurs pour monter virtuellement, en choisissant les points de coupe), et d'*editing* la conception générale du bout à bout, de l'ordonnement narratif, le choix de la forme globale du montage.

Le *cutting* réalise l'opération technique : son importance est loin d'être négligeable. Le rythme exact du film, dans le défilement des plans, sa fluidité, son dynamisme interne proviennent en partie des choix du monteur : un plan qui dure, une action serties au plus près, etc. À l'intérieur d'un système esthétique convenu (qu'il s'agisse de raconter une histoire, de décrire un processus, de donner à contempler), il y a un artisanat du montage qui tient ainsi à la faculté de couper au bon moment, de tricher sur les raccords, de trouver le geste, le regard, le cadre qui permettent le montage le plus juste. À force de visions répétées sur la Moviola ou l'écran vidéo, à force de passer et repasser chaque prise retenue pour trouver l'articulation idoine, le monteur effectue cette très manuelle opération qui consistait pendant longtemps à couper et coller.

« À l'époque, raconte Robert Parrish qui fut un monteur recherché à Hollywood dans les années 40 et 50 avant de devenir lui-même metteur en scène, on collait ensemble les morceaux de pellicule à l'aide d'une colle à film à base d'acétone, et non pas avec du scotch, comme aujourd'hui. Nous nous servions d'une colleuse Bell et Howell, qu'on actionnait à la main et au pied. On mettait en place un morceau de positif du côté émulsionné. On raclait ensuite l'émulsion jusqu'au support de celluloid, on appliquait un peu de colle à l'aide d'un petit pinceau fin, et on pressait enfin sur le morceau de pellicule enduit de colle un second morceau de pellicule, celluloid contre celluloid. Les deux morceaux étaient alors maintenus fermement entre deux plaques de métal brûlant durant quelques secondes, après quoi la pellicule ainsi raccordée était enroulée sur une bobine de métal. Chaque raccord demandait quinze secondes environ, et chaque opération supprimait une image, soit deux perforations de chaque côté de la collure. »

Robert Parrish, *J'ai grandi à Hollywood*, Paris, Stock, 1980.

L'époque dont parle Parrish a beau être celle de l'entre-deux-guerres, les choses ont peu évolué jusqu'au montage vidéo, qui n'est souvent que l'exacte simulation des pratiques concrètes de *cutting*.

Dans un film de fiction à la trame narrative serrée, l'intervention du *cutter*, de celui que nous pourrions appeler l'artisan monteur, se situe dans la recherche de la fluidité, des meilleures articulations possibles, plutôt que dans le domaine de l'architecture globale du récit. Mais si cette intervention est cantonnée aux raccords, elle est loin d'être sans conséquences sur l'impression esthétique que laisse le film sur le spectateur. Au sens fort du terme, celle-ci touche à la dramaturgie, aux formes mêmes du récit. Nous verrons plus loin, par exemple, en quoi les raccords sont partie prenante de la narration. On peut, pour le moment, se contenter

de prendre à témoin le cinéma documentaire, dont l'objet, plus que tout autre, est censé s'imposer au cinéaste.

L'exemple documentaire

L'opération de « raccord », en effet, est d'autant plus importante lorsque le film est composé d'un matériau peu ordonné au préalable, mais pourtant incontournable, qui caractérise les « morceaux de réalité » dont se nourrissent les documentaires. Le poids objectif des séquences tournées s'impose plus ou moins ; les articulations, quant à elles, sont déterminées au moment du montage, et constituent souvent des choix conséquents. Un bel exemple est fourni par *Urgences*, de Raymond Depardon (1987). On assiste dans ce documentaire à une succession d'entretiens entre patients et psychiatres, tournés dans un service d'urgences psychiatriques. Aucun élément extérieur de ponctuation ne vient scander le passage d'une séquence à une autre (ni voix *off*, ni volet, ni intertitre...). Mais, la plupart du temps, la caméra tourne jusqu'à ce qu'un des interlocuteurs sorte de la pièce, et que la porte se ferme. Cet élément, quelconque en soi, mais que le montage réitère de séquence en séquence, fixe petit à petit dans la perception du spectateur une idée d'enfermement qui est, bien sûr, liée au thème choisi par Depardon. Or il s'agit bien de quelques secondes d'un plan, conservées au montage par principe (après avoir été tournées, évidemment, tout aussi volontairement), qui résultent d'un choix de coupe.

Même principe de choix, au moment de la succession, de l'articulation, alors que le propos central et le fil du discours sont déjà fixés, dans un autre film documentaire, *Hôtel Terminus*, de Marcel Ophuls (1977) :

« *Hôtel Terminus* comprenait une telle abondance de discours, énoncés non par des comédiens, mais par des personnages tenant leur propre rôle et parlant de leur propre vie, qu'il fallait autant que possible concrétiser les récits. Lucie Aubrac explique que la diffusion du message de BBC dépendait des conditions atmosphériques, car celles-ci commandaient le décollage des avions britanniques ainsi annoncés par la voix des ondes. Nous voyons alors des images d'archives de ces avions, et le récit se transporte d'un aspect de la guerre à un autre, de la Résistance française au combat de l'aviation britannique. [...] Un petit avion vole dans un ciel d'aube. La silhouette d'un soldat se détache en contre-jour. Il surveille le vol et regarde sa montre. Lucie Aubrac, interrogée par Marcel Ophuls, parle toujours sur ces images. [...] On revient dans l'appartement des Aubrac pour voir Lucie souriante conclure son histoire, et nous retournons aux avions. Cette fois, nous entendons vrombir un moteur. En gros plan une hélice tourne. De son cockpit le pilote anglais jette un regard vers nous, et le petit avion s'élève dans le ciel. Le son se poursuit sur un long panoramique tourné par Ophuls. Le plan, très large, est pris d'une des collines lyonnaises, et montre la ville qui s'étend plus bas, autour

du fleuve. Nous avons l'impression que c'est du haut de l'avion précédent que nous la découvrons. Cette sensation tient principalement, autant qu'au chevauchement sonore, au fait que l'avion anglais était suivi dans un panoramique allant dans le même sens et à la même vitesse que celui du plan lyonnais. Le passage du noir et blanc à la couleur ne fait pas obstacle à cette liaison des deux plans : il n'est qu'une raison de plus de nous émerveiller. Le ronflement du moteur d'avion meurt doucement, et une autre voix prend le relais : celle de Daniel Cordier, ancien secrétaire de Jean Moulin, qui raconte comment, venant de Londres, il a été parachuté sur Lyon. Nous pouvons alors passer, dans un autre appartement parisien, à l'interview de Daniel Cordier. Ce sont donc les images d'archives qui nous ont menés d'une séquence à l'autre, des Aubrac à Cordier. *

Albert Jurgenson, monteur d'*Hôtel Terrinus*,
in *Pratique du montage*, Paris, Femis, 1990.

Dans l'exemple d'Ophuls comme dans celui de Depardon, ces choix de montage ne touchent pas l'architecture du film. ils sont de simples liens, mais qui lui donnent sa texture, sa cohésion, et dans une certaine mesure sa logique.

L'*éditeur* se situe, lui, dans un autre contexte. Il est censé maîtriser la structure même du film. En rapport avec le scénario, avec le projet du réalisateur, avec les réactions des uns et des autres à la vision des rushes. Il s'agit alors de la construction globale du film, et non plus de la réussite de ses articulations. Mais le principe même de cet *éditeur*, d'un monteur chargé de la structure narrative ou de la logique du film, ce principe pose un autre problème : celui de la chronologie des décisions. En effet, il est difficile de situer après le tournage le choix d'une structure pour le film... À quelques rares exceptions près¹ c'est dès l'écriture du scénario (pour un film de fiction comme pour un film documentaire) que la structure globale se met en place : l'ordre des actions, l'apparition des personnages, la distribution des informations. Ce choix scénaristique, relayé par la manière dont sont tournées les scènes (les dialogues, l'évolution des décors, l'état des costumes sont fonction d'une logique de succession préétablie), l'est ensuite seulement par l'opération de montage proprement dite. C'est du moins l'ordonnancement chronologique le plus fréquent, et celui qui correspond, historiquement, aux pratiques les plus efficaces dans un système de studios.

On peut aussi, bien entendu, jouer avec ce modèle. Parrish – encore lui – raconte cette boutade d'un ancien chef monteur :

« – Moi, le nom du scénariste, je le découvre le jour où je le vois écorché au générique... »

– Mais, et le scénario, alors ? insistai-je. Vous ne lisez donc pas les scénarios ?

1. Exceptions qui tendent, il est vrai, à se multiplier dans le cinéma moderne (celui de Rivette, par exemple) et le cinéma direct, jusqu'à devenir pour certains un principe à part entière.

– Bien sûr que si, voyons ! mais pas avant d'avoir découpé le négatif. Je les lis simplement pour voir si le scénario et le film ont quelque chose à voir. Avant, je commençais par lire le scénario, mais ça m'embrouillait les idées. »

R. Parrish, *op. cit.*

De la même manière, Welles, qui a toujours accordé au montage la première place en termes de création cinématographique, explique combien la maîtrise de cette étape est essentielle, même, et surtout, si elle arrive à la fin de la production :

« Je ne puis croire que le montage ne soit pas l'essentiel pour le metteur en scène, le seul moment où il contrôle complètement la forme de son film. Lorsque je tourne, le soleil détermine quelque chose contre quoi je ne peux lutter, l'acteur fait intervenir quelque chose à quoi je dois m'adapter, l'histoire aussi ; je ne fais que m'arranger pour dominer ce que je peux. Le seul endroit où j'exerce un contrôle absolu est la salle de montage : par conséquent, c'est alors que le metteur en scène est, en puissance, un véritable artiste, car je crois qu'un film n'est bon que dans la mesure où le metteur en scène est parvenu à contrôler ses différents matériaux et ne s'est pas contenté de les mener à bon port. »

In André Bazin, *Orson Welles*, Paris, Le Cerf, 1972.

La fonction du montage *editing*, qui se joue en amont et en aval du tournage, et qui consiste à échafauder l'architecture du film, est donc ambiguë. Elle est ambiguë parce que chronologiquement aléatoire, mais aussi, et surtout, parce qu'il est difficile d'en attribuer la responsabilité à un intervenant plutôt qu'à un autre. En effet, le choix de la structure du film se fait aussi bien, dans un tel système, au stade du scénario, du découpage technique, du tournage, que du montage lui-même. Chaque étape, comme Welles le laisse entendre dans la citation précédente, peut apporter son lot de modifications. Et chaque collaborateur intervenir en fonction de contingences diverses. Au moment du scénario en particulier, comme à celui du montage proprement dit, bien des choix essentiels peuvent être faits, et se répondre, se compléter ou se neutraliser, selon les cas. On sait que des projets tournés à partir d'un scénario précis ont été totalement modifiés au montage. Les noms d'Erich von Stroheim et d'Orson Welles sont associés à une impressionnante quantité de films « revus et corrigés » par leurs producteurs après le tournage, à l'insu de leurs metteurs en scène. À l'inverse, un John Ford ou un Fritz Lang se targuaient d'avoir tourné certaines séquences, ou certains films dans leur totalité en faisant en sorte qu'aucune modification structurelle ne soit possible au montage (c'est à dire, en l'occurrence, hors de leur contrôle). Robert Parrish raconte ainsi, à propos de John Ford :

« À l'époque où je l'ai connu, il était d'une assurance prodigieuse et il se trompait rarement. Pour *Young Mister Lincoln* [Vers sa destinée, 1939] il commanda un

métrage de pellicule qui se révéla prodigieusement exact. Il ne s'était pas trompé d'un mètre. Il avait d'ailleurs coutume de dire aux monteurs après avoir terminé le tournage de certains de ses films : « Ne travaillez surtout pas, vous abîmeriez mon œuvre ! »

In Amis américains, Entretiens avec les grands auteurs de Hollywood,
par Bertrand Tavernier, Institut Lumière/Actes-Sud, 1993.

Ce chevauchement de fonction, ou plutôt ce va-et-vient entre préparation et finition qui se répondent et se complètent, montre bien la nature fragile de cette opération de montage, et plus encore de la notion qu'elle recouvre. Est-elle vraiment spécifique, puisque son activité peut se confondre avec une autre ? Est-elle vraiment créatrice, puisque sa marge de manœuvre peut être sérieusement restreinte en amont ? Pour répondre à ces questions, et essayer de lever l'ambiguïté concernant la véritable efficacité du montage, il faut passer par une autre notion, celle de découpage, qui éclairera et fixera la précédente.

La notion de découpage

Il y a dans un scénario un ordre de présentation des actions qui est d'essence « littéraire », c'est-à-dire comparable à l'ordonnancement choisi par le conteur, ou le romancier, lorsqu'ils ont à présenter un récit. Mais, plus spécifiquement lié aux caractéristiques du cinéma, il peut y avoir aussi un ordre de présentation propre à la dramaturgie des images. Une façon, non pas de décrire l'action, mais d'en baliser le déroulement par des regards choisis. Un gros plan ici, un mouvement de caméra accompagnant le geste ensuite, un contrechamp dans une pièce vide, etc. Ce sont déjà des choix **cinématographiques**, indissociables de l'image qui en résultera. Par ces choix, qui ne peuvent se comprendre qu'en relation avec une continuité, s'amorce une véritable écriture filmique. Par laquelle le spectateur est pris en charge, guidé, comme il le serait par la **syntaxe** d'une phrase. Cette forme de composition des séquences, que tout le monde qualifie de « montage », il convient de l'appeler « découpage ». Car elle intervient de fait avant le tournage (celui-ci venant réaliser alors un projet déjà défini) et procède d'un principe d'articulation interne de la réalité décrite, et non d'un principe de fragmentation/association. Pasolini parlait de « langue écrite de la réalité », soulignant ainsi l'intrication des évidences et des choix auxquels celle-ci est soumise dans sa représentation.

Dès 1920, un cinéaste soviétique particulièrement perspicace, Lev Koulechov, se rend compte qu'une telle distinction est à l'œuvre dans les films qui sont tournés à l'époque, et que les Américains, en particulier, utilisent cette méthode de « découpage » :

« En cherchant à réduire la longueur de chacune des composantes du film, la longueur de chaque fragment pris séparément et filmé depuis le même endroit, les Américains ont trouvé le moyen de résoudre les scènes compliquées en ne filmant que l'instant du mouvement qui est indispensable à l'action, et l'appareil est placé de telle façon que le spectateur appréhende et perçoive le sens du mouvement en question le plus clairement et le plus simplement possible. Prenons pour plus de clarté une scène quelconque. Par exemple, un acteur ouvre le tiroir d'un bureau, trouve un revolver et songe à se tuer. Si l'on filme la scène de telle manière qu'on puisse voir à l'écran à la fois le bureau, la pièce entière et le personnage de pied en cap, mais que l'essentiel de la scène soit l'ouverture du tiroir, le revolver et le visage de l'acteur, les yeux du spectateur ne pourront se focaliser et resteront à la surface de l'écran, à la recherche du geste de l'acteur à l'instant donné. Si, à l'inverse, nous découpons la scène selon les moments qui la composent : 1/ la main ouvre le tiroir, 2/ le revolver, 3/ le visage de l'acteur, nous pourrions montrer chaque instant à l'échelle de l'écran tout entier, ce qui sera directement perçu par le spectateur (puisque son regard ne sera pas à tout instant distrait par quelque chose d'inutile dans l'image).

« Nous voyons donc que dans un film américain, le nombre de composantes est multiplié du fait de la méthode de tournage qui décompose chaque scène en une série d'éléments. »

« La bannière du cinématographe », écrit en 1920,
in François Albéra, *Koulechov et les siens*, Festival de Locarno, 1990.

Si le terme de « découpage » n'est pas encore employé, puisque Koulechov utilise le plus souvent pour le désigner une expression comme « montage de plans américain », il n'empêche que c'est bien son principe qu'il décrit, en l'opposant à une pratique soviétique (et européenne en général pendant les années 1910) qui consiste à utiliser davantage de plans généraux, donc à laisser le regard du spectateur y choisir lui-même un trajet. Il décrit surtout une préparation, l'*a priori* d'un récit, et plus encore d'un regard.

Malgré tous les chevauchements temporels ou fonctionnels que nous avons pu constater plus haut, entre les étapes de préparation et celles de montage à proprement parler, malgré les similitudes apparentes des découpages effectués avant ou après le tournage, il faut prendre conscience de l'opposition absolue qui existe, dans l'esprit, entre ces deux formes d'opérations. Le découpage, comme nous l'avons dit, « projette » dans l'hypothèse d'une réalisation, un agencement de la réalité. Il en extrait certains détails, choisit des suites de gestes, évoque grâce à eux une totalité connue de tous. En effet, le découpage présuppose que l'auteur et le spectateur ont à l'esprit la même représentation du monde, le même « décor de fond » sur lequel des fragments d'action deviennent compréhensibles, et qu'ils contribuent à situer. Pour que chacun comprenne l'action, les réactions des personnages, le contexte en quelques indications, en quelques allusions, il faut que

ces représentations soient partagées par tous, qu'elles appartiennent à une vision commune.

Le cinéma de découpage a quelque chose de métonymique : il ne propose que des fragments à l'interlocuteur, afin que celui-ci, immédiatement, puisse se référer à la totalité suggérée. Mais cela n'est possible que s'il existe entre chacun des fragments, ainsi que par rapport à la totalité, des relations évidentes, des liens étroits. L'idée de la continuité est donc indispensable à ce principe du découpage : continuité chronologique entre les plans qui se succèdent, mais aussi continuité logique, entre les gros plans et les plans d'ensemble, entre les différents morceaux de l'action ou du monde qui sont représentés séparément. Dans la manière de composer les plans, dans la façon de les tourner, mais aussi dans le choix des raccords qui les articulent, un des critères principaux est cette obligation de continuité, d'unité de la perception, qui détermine toute une esthétique. Le cinéma classique hollywoodien, qui, de la fin des années 1920 à la fin des années 1950, constitue un système de représentation prépondérant, repose sur ce modèle. Une unité idéale préalable y est fragmentée de telle façon que, à partir des morceaux épars et spectaculaires, le spectateur puisse recomposer une totalité similaire.

Que faut-il alors appeler « montage », si le découpage organise ainsi, avant même le tournage, des images cinématographiques ?

Le collage comme choix ultime

La plupart du temps, nous l'avons vu, le montage aujourd'hui n'est en effet qu'une reprise, une « application » du découpage. Il constitue en tout cas l'aboutissement d'une démarche fondée sur ce principe de la fragmentation et de la reconstitution. Or lorsque l'on parle d'un cinéma de montage, lorsque l'on fait référence à de grands cinéastes-monteurs, c'est à tout autre chose que l'on pense. Eisenstein, Welles, Resnais ou Godard utilisent en effet le montage dans une optique autrement radicale.

Dans les grandes séquences du *Cuirassé Potemkine* (1925), d'*Octobre* (1927) ou d'*Alexandre Nevski* (1938), les images s'entrechoquent, se heurtent, se répondent, sans proposer le trajet limpide d'un regard qui unifie. Dans leur succession, les plans n'élaborent pas une continuité, mais plutôt une série de soubresauts qui, loin d'aider au cheminement du regard (comme c'est le cas dans l'exemple développé par Koulechov), laissent celui-ci quelque peu interrogatif. Les contrastes entre plans généraux et gros plans sur les visages, lors de la fameuse scène des escaliers d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine*, sont source d'émotion sensible, de chaos dans la perception. Ils ne découpent ni l'espace d'un récit ni le temps d'une action : la plupart du temps ils ne se rapportent pas exactement aux mêmes lieux ou au même moment (on ne distingue pas dans les plans

d'ensemble les scènes que détaillent les plans rapprochés). Ce sont des plans dont la succession n'est pas d'ordre réaliste, mais démonstratif. C'est la « structure » de l'événement qui est montrée, plutôt que l'événement lui-même. À l'écran prend corps une sorte d'Événement, dégagé des contingences de l'épisode. C'est une Panique, un Massacre, non pas une action quelconque qui se déroule et passe. Comme le coup de sabre que donne le cosaque à la fin de cette séquence, répété trois fois, est une suspension de l'acte brutal (dans ce qu'il a d'anecdotique) au profit de la manifestation symbolique de la Brutalité.

On retrouve dans *L'Homme d'Aran* (1934), ce « poème documentaire » de Robert Flaherty, une utilisation similaire de la répétition syncopée d'un geste, qui enlève à celui-ci son caractère fonctionnel et anecdotique, pour rejoindre une sorte de mouvement essentiel. Ce sont quelques très brèves images qui montrent un pêcheur d'Aran en train de casser des pierres pour bâtir un champ, en levant au-dessus de sa tête une masse pesante qu'il laisse retomber : le geste est répété par saccades, non pas par le personnage, mais par le montage, qui lui donne alors une tout autre puissance, comme un sculpteur pourrait rendre compte plastiquement de l'essence d'un geste, et non d'une de ses simples occurrences.

On pourrait citer d'autres séquences : chez Welles la nuit d'amour d'*Une histoire immortelle* (1967), ou chez Godard la longue scène d'*À bout de souffle* (1959) dans la chambre de Patricia. Chez l'un comme chez l'autre, le montage associe dans ces moments-là (et dans tant d'autres de leurs œuvres) des plans dont la cohérence temporelle ou la logique d'action ne sont pas manifestes. En un même lieu, deux personnages sont représentés, par à-coups, par éclats, comme sous un effet stroboscopique, d'une manière qui ne recompose en rien une continuité. La succession de ces plans ne naît donc pas d'un découpage préalable, mais du collage d'instant, de gestes, d'attitudes ou de situations dont le lien est souterrain, hypothétique, à révéler plutôt qu'à constater. Ainsi se donne à saisir une rencontre amoureuse ou sexuelle singulière (dans *Une histoire immortelle* comme dans *À bout de souffle*, que nous avons pris pour exemples), mais non le déroulement de ces événements. Là encore, une sorte de suspension, de présentation hors de la durée et de l'action, se substitue à la mécanique réaliste d'enchaînement.

Ce n'est plus une nécessité que ce « collage » manifeste, contrairement à ce qui présidait à l'opération de découpage. Il ne s'agit plus de respecter un ordre, logique ou chronologique, dans lequel se reconnaîtrait aisément le spectateur. Il s'agit au contraire de provoquer des rapprochements, de susciter des correspondances, dont l'imprévisibilité est primordiale. On pourrait même dire qu'elle est à la mesure de la créativité du monteur. Ce dernier n'est pas tenu, alors, par quelque nécessité que ce soit, imposée par un système de repères extérieurs à l'image : il est au contraire en mesure de faire naître, de l'intérieur de celle-ci, un certain nombre d'échos nouveaux. Yann Dedet, un des grands monteurs français contemporains, parle ainsi de la conception du montage par Duran Makavejev :

« Makavejev venait en projection de rushes et gardait uniquement ce qui lui plaisait, indépendamment de toute considération de récit, de logique : ça pouvait être cinq fois le même geste dans cinq prises différentes ! Et il jetait sans scrupules tel plan de coupe ou tel morceau de scène qui ne lui provoquait pas d'émotion. »

Cinématographe, n° 108, mars 1985, « Les monteurs ».

Le montage, ainsi pratiqué comme un « collage », substitue la surprise et l'aléa à toute sorte de nécessité, comme les collages des peintres surréalistes, ou ceux de Braque et Picasso, associant des matières et des figures inattendues, provoquaient des formes nouvelles, et des accidents passionnants.

Les implications esthétiques

Ainsi, on peut dire que le montage obéit à deux logiques, qui parfois s'opposent et parfois se complètent, qui sont celle du découpage et celle du collage. Dans de nombreux films aujourd'hui, on use de l'une et de l'autre ; la première préside davantage à l'ordonnement des grandes structures narratives, la seconde plutôt à l'agencement interne de certaines séquences. Un cinéaste comme John Cassavetes pratique assez spectaculairement ce double agencement du matériau tourné : dans *Faces* (1968) par exemple, les séquences s'ordonnent selon la chronologie serrée d'une seule nuit, mais à l'intérieur de chacune d'entre elles c'est davantage le rythme des moments, des rires, des silences, la rupture réitérée et composée des liens affectifs et physiques qui président aux raisons du montage. Dans un tout autre style, les films de Takeshi Kitano, *Sonatine* (1992) ou *Hana-Bi* (1998) par exemple, s'organisent, d'une part autour d'un projet narratif global qui est évidemment de l'ordre du découpage (évolution de l'intrigue, succession des indices dans la découverte des personnages, etc.), et d'autre part grâce à une utilisation du montage dans les séquences elles-mêmes, jouant sur les fulgurances, les à-coups, les soubresauts irréalistes, qui tirent l'écriture filmique vers une autre logique de représentation.

On peut considérer que la logique de découpage est un des aspects les plus caractéristiques du cinéma classique. Elle préserve l'unité et la continuité dans un réseau serré de repères qui forment comme une toile rigide où se tend la représentation du monde. Logique reconnue, immédiatement compréhensible, elle conforte l'ordonnement des choses, et d'un monde communément perçu. Le découpage, dans son principe, propose un trajet (de la conscience et du regard) dans un décor et selon des modalités que chacun connaît. Cela n'empêche pas les ressorts dramatiques et le suspens : Hitchcock est de ceux qui situent les trajectoires de leurs films dans un tel contexte globalement conventionnel, mais il en tire des effets qui le sont moins. De même pour Lubitsch et Hawks dans le domaine de la comédie, ou encore pour Cronenberg aujourd'hui : le découpage est évidemment l'outil de

grands créateurs. Et le monde qu'il leur permet de décrire, pour n'être pas « nouveau », n'en réserve pas moins quantité de surprises ! C'est une des beautés de la forme classique, de laisser infiniment possibles les plus subtiles variations.

Lorsqu'il s'agit au contraire de modifier la perception des choses, et non plus les événements perçus eux-mêmes, lorsque le montage, donc, se plaît à juxtaposer des bruits ou des images qu'il n'est pas habituel de voir associés, le principe même de ce collage met en jeu la question de la représentation. Le montage chez Vertov, chez Godard, chez Cassavetes, dans cette toile trop convenue, la rapièce ostensiblement, mettant en lumière la fragilité de la trame, son caractère souvent artificiel. Ce collage, dans son principe même, manifeste l'arbitraire des solutions qui « s'imposent », qui font passer leur dessin pour une nécessité. On ne s'étonnera donc pas que le montage, variant ainsi de la solution de découpage à celle de collage, soit un des enjeux majeurs du cinéma moderne. Un des enjeux d'une représentation du monde qui interroge les modèles traditionnels.

Ainsi, parler de montage, c'est toujours parler d'une opération qui évolue entre deux pôles, qui en équilibre les influences de manière singulière, différente à chaque film, et se compose donc des deux conceptions, pourtant fort dissemblables. Mais, pour n'être pas du même ordre, le montage-découpage et le montage-collage servent le même art, ou le même champ d'expression. Ils articulent sons et images selon un certain nombre de projets auxquels peuvent participer aussi bien des logiques de continuité que des logiques de rupture. Ainsi ils contribuent à raconter des histoires (montage narratif), à établir des relations de sens (montage discursif), à faire naître des émotions ponctuelles (montage de correspondances).

Le tableau suivant, avec tous les défauts de simplification qu'implique un ordonnancement en pareille matière, tente de mettre en lumière les caractéristiques de ces types de montage, leurs grandes distinctions, mais aussi, par croisement, les rapprochements conceptuels entre leurs différentes esthétiques. On verra que le montage narratif, sur toute la ligne qui le concerne, est lié à l'unité nécessaire du récit, qui induit des raccords, des articulations, et un mode de

Type de montage	Articulation des plans	Relation entre les plans	Principe d'assemblage	Principe de transmission	Représentation du monde	Principe esthétique dominant
Montage narratif	Continu	Articulation	Raccords nécessaires	Transparence (mimétique)	Un monde évident	Découpage
Montage discursif	Discontinu	Confrontation	Choix intelligibles	Démonstration	Un monde à construire	Greffe
Montage de correspondances	Discontinu	Échos	Connexions aléatoires	Suggestion	Un monde à percevoir	Collage

compréhension qui sont en quelque sorte au service de cette unité. Par opposition, le montage discursif et le montage par correspondances maintiennent le principe de plans constituant chacun une entité, et s'assemblant donc selon une raison plus « extérieure ». Au **découpage** d'une unité déjà constituée, il faut alors substituer les notions de **greffe** ou de **collage**, qui marquent bien le caractère second de l'opération d'assemblage par rapport à la prise en compte de chacun des éléments.

Mais il ne faut pas se laisser leurrer par l'aspect « définitif » d'un tableau de ce genre. Chaque film est constitué de plusieurs types de montage, associant parfois le collage à la greffe, ou la greffe au découpage. Aucun film n'est fait uniquement de l'un de ces procédés ; ce ne sont que des caractéristiques dominantes, dont l'équilibre change d'un film à un autre, parfois d'une séquence à une autre.

Chapitre 1

Le montage narratif

Lorsque le cinéma commença à se populariser à la fin du XIX^e siècle, la curiosité suscitée par ces images en mouvement était si vive qu'il n'y eut pas lieu, dans un premier temps, de leur trouver une logique de présentation. Chaque film était très court (quelques minutes au plus), et à l'intérieur de chacun d'entre eux, les scènes se succédaient comme autant de tableaux relativement autonomes.

Comme l'écrit André Gaudreault :

« Or un film, au début du cinéma, c'était un plan ou, si l'on veut, un plan-tableau. [...] il faut distinguer trois périodes essentielles dans la formation du mode de représentation filmique qui allait s'imposer ultérieurement :

- a) la période du film en un seul plan : tournage seulement ;
 - b) la période du film à plusieurs plans non-continus : tournage et montage, mais sans que le premier soit de manière vraiment organique effectué en fonction du deuxième ;
 - c) la période du film à plusieurs plans continus : tournage en fonction du montage.
- [...] On peut préciser que la majeure partie des films ne comportent encore qu'un seul plan jusqu'en 1902, que l'année 1903 sonne le début d'une course à la multiplication des plans (réelle mais limitée : un film comportait rarement plus de dix plans cette année-là) et que les cinéastes n'ont vraiment fractionné leurs scènes, et donc tourné en fonction du montage, qu'après le début des années 10. »

André Gaudreault, *Du littéraire au filmique, système du récit*, Méridiens-Klincksieck, 1988.

Notons que la dernière étape distinguée par André Gaudreault correspond peu ou prou à ce que nous appellerons « montage articulé » : c'est celle pour laquelle le montage apparaît véritablement comme constitutif du cinéma. Il lui faut quelque temps pour devenir davantage qu'une opération matérielle de raccordement, et participer « activement » au mouvement dramatique.

C'est qu'il n'était pas du tout naturel, ni pour les cinéastes, ni pour les spectateurs, d'établir entre des images une continuité qui les articule logiquement les unes avec les autres ; ce sera la première fonction du montage, que de permettre aux images de « raconter des histoires ». Citons Gaudreault encore : « Si l'on peut dire que l'esthétique dominante du cinéma à venir allait être une esthétique de la narration, il faut convenir que celle qui réglait le travail des cinéastes des débuts était plutôt une esthétique de l'attraction¹. »

Jusqu'à-là, il n'y a aucune raison pour que des images, agencées les unes par rapport aux autres, forment un récit. La bande dessinée existe à peine (elle va se développer, comme le cinéma, au début du siècle), et la peinture classique n'a pas de véritable tradition narrative. En effet, si certains retables, essentiellement à la fin du Moyen Âge, ont été divisés en plusieurs cadres (les polyptyques), rares sont ceux qui en profitent pour devenir les supports d'un récit. Au contraire, quand cela arrive, quand la vie d'un saint ou d'une sainte est racontée dans ses étapes majeures, le peintre construit une entité spatiale unique pour représenter les différents épisodes (on trouve des exemples fameux de ce procédé dans *Sainte Ursule*, de Carpaccio, ou *Le Tribut*, de Masaccio). Memling fera la même chose avec la passion du Christ, représentant dans une même ville, dans un même « plan », les différents épisodes des Jeudi et Vendredi Saints. Le spectateur du début du siècle n'est donc pas habitué, culturellement, à inclure une image dans un flux narratif, un flux qui repose sur elle mais la dépasse. Au contraire, les cadres fixent, enferment, stabilisent. Il va falloir en dépasser les limites, les traverser littéralement : faire en sorte que le regard « oublie » l'image aussi vite qu'il la saisit, l'intègre dans un mouvement de dépossession. Là encore, on peut en constater le processus aussi bien dans les films des années 1900-1910 que dans les albums de BD de la même époque, aux États-Unis.

Va donc se développer tout d'abord le principe des films narratifs, devenus attractifs non seulement parce que les sujets y sont exotiques, ou les actions spectaculaires, mais parce que l'histoire y tient en haleine le spectateur de bout en bout ; et corrélativement s'impose cette « écriture filmique » qui consiste à lier les plans entre eux, à leur donner à chacun un équilibre tel qu'ils ne puissent être considérés, et compris, que dans la continuité de leur succession. Inutile de préciser qu'il s'agit là du principe même du découpage classique. Toute l'histoire du cinéma, des années 1910 jusqu'aux années 1950, dans ce qu'il est convenu de considérer comme l'âge d'or du cinéma classique, repose sur ce principe. Et aujourd'hui encore, évidemment, la majorité des films utilisent cette convention, selon laquelle des images qui se suivent sont censées raconter une histoire, participer à un projet de récit. L'extrême lisibilité de ces procédés narratifs, et leur concordance de fait avec l'attente des spectateurs, expliquent peut-être la domi-

1. A. Gaudreault, *op. cit.*

nation sans partage, ou presque, qu'ils ont exercé sur la représentation cinématographique. Mais ce qui est devenu un réflexe : attendre que les plans successifs racontent une histoire, ou fassent partie, simplement, d'une séquence narrative, a d'abord dû s'imposer, précisément, à un public qui n'y était pas préparé. C'est, en particulier, le génie d'un D.W. Griffith de s'y être essayé, plus systématiquement que les autres, avec tant de réussite à partir de 1908.

Griffith : une pragmatique du découpage

On peut suivre les progrès du découpage à visée narrative au fil des courts métrages que tourne le réalisateur américain entre 1908 et 1914. Il n'est pas le seul à avoir travaillé dans ce sens (les cinéastes anglais que l'on désigne sous l'appellation collective d'école de Brighton, par exemple, ont innové dans ce domaine quelques années auparavant), mais ses recherches sont tellement systématiques qu'elle représentent, sur un corpus de quatre cents à cinq cents films, un ensemble particulièrement probant.

Il lui faut par exemple faire sentir aux spectateurs qu'il y a, d'une scène à l'autre, d'un plan à l'autre, une continuité spatiale ou temporelle : que l'action se déroule, malgré le changement de cadre, dans une unité diégétique repérable. Ainsi, par des effets de montage aussi bien que par des choix de dispositions scénographiques, le réalisateur produit des effets de continuité ou de discontinuité. Dans *The Old Home and Sunshine*, par exemple, il montre deux pièces voisines, chacune étant représentée frontalement, comme un tableau théâtral, avec une caméra qui ne peut ni se mouvoir ni varier les plans à l'intérieur des décors. En l'absence donc de représentation directe des portes de communication entre les différentes pièces, il faut utiliser le montage pour signifier la continuité spatiale. Et Griffith place sur la gauche du plan une jeune fille jouant du piano, alors que, dans le plan suivant, un homme, sur la droite, tend l'oreille et sourit béatement. La disposition spatiale et le montage créent une relation entre les plans qui situe comme voisins dans l'espace diégétique chacun des tableaux où se déroule l'action. Cela nous paraît aujourd'hui très simple, mais il fallait concevoir, et faire accepter, que la succession à l'écran de deux images puisse, dans l'esprit du spectateur, évoquer une contiguïté spatiale. C'est le fondement du montage narratif : celui qui impose une unité logique au moyen d'éléments fragmentés, que sont les plans successifs. Car, pour pouvoir créer une évolution, indispensable à la présentation de toute histoire, il faut inscrire l'action ou les personnages dans une unité, un cadre de perception homogène, qui seul peut devenir le cadre de référence de cette évolution. Il n'y a de transformation que par rapport à un repère fixe : le montage tel que, petit à petit, Griffith l'utilise, va permettre à la fois d'assurer la permanence, et de signifier l'évolution.

C'est ce que j'appelle, à propos de ce cinéaste unanimement considéré comme un pionnier du langage cinématographique, une « pragmatique du découpage ». Une façon de concevoir la succession des plans en fonction de la perception du spectateur, sans qu'aucune règle ni convention n'en régit à l'époque le principe. Et donc de faire ressentir la mobilité temporelle, parallèlement à l'unité de l'espace de perception ; la variation grâce à la permanence. Soyons plus précis : à l'intérieur d'un même cadre (ou d'un même plan), le spectateur peut évidemment saisir l'évolution d'une histoire, grâce aux mouvements scénographiques, parce qu'il y a une unité de lieu et de temps donnée par la constance du cadre. Mais, pour que la narration cinématographique prenne toute son ampleur, il faut pouvoir modifier cette temporalité du regard, qui est corrélativement une temporalité de représentation. Revenir en arrière, proposer des simultanités, éliminer des périodes entières de l'action ne devient possible qu'à partir du moment où le *cut* est utilisé dans la perspective d'une construction temporelle dépassant le déroulement de l'action sur la scène. Et l'on ne peut saisir ces variations temporelles qu'à condition de les comparer à la permanence d'autres situations, portées, elles, par un mouvement continu. C'est ainsi que le découpage assure à la fois la continuité, et la discontinuité de l'action.

Plusieurs effets de découpage/montage vont donc, très simplement, baliser la naissance des conventions filmiques liées au récit. Les entrées et sorties de champs, par exemple : dans *The Lily and the Terremets*, Griffith les modifie systématiquement selon que ses personnages se déplacent d'une pièce à l'autre, ou d'un immeuble à un autre. Dans les deux cas, ils quittent l'écran par un bord du cadre, et, après un *cut*, y pénètrent à nouveau, dans un autre décor. Mais, s'il y a une continuité spatiale entre les deux lieux (si les pièces sont voisines), les personnages sortant par la droite du premier cadre vont entrer par la gauche dans le second, permettant ainsi une continuité de mouvement, comme ce serait le cas entre deux vignettes de bande dessinée. À l'inverse, si les personnages changent de lieu, se retrouvent dans une autre maison, après avoir quitté le plan précédent par la droite, ils arrivent à nouveau par la droite, créant une discontinuité du mouvement dont on peut considérer qu'elle est symptomatique de la discontinuité spatiale (on peut évidemment remplacer droite/droite par gauche/gauche). Ainsi, peut-être de manière intuitive, sans chercher à en faire une règle, Griffith utilise le montage, l'agencement des plans, pour donner au spectateur des indications primordiales sur les circonstances dans lesquelles l'histoire se déroule.

Ce qui est vrai pour l'unité spatiale l'est aussi, en plus compliqué, pour l'unité temporelle. Sauf à donner des indications explicites, qui paraîtront à la longue pesantes (pendules, ombres qui s'allongent, etc.), il faut pouvoir faire sentir au spectateur les simultanités, les écarts temporels, les relations chronologiques. Rien n'était moins évident que lier la succession des plans à une succession équivalente des situations diégétiques : le cours du temps n'avait

jamais été supporté, dans notre culture, par la succession de cadres différents, puisque chacun d'eux, au contraire, est comme un arrachement au temps. (C'est vrai, en particulier, dans la peinture religieuse, ou dans les portraits du XIX^e siècle, qu'ils soient picturaux ou photographiques. Ils ont pour fonction d'« immortaliser »). L'image, donc, avec le cinéma, doit se charger d'un écoulement temporel qui ne lui est pas habituel. Et petit à petit les cinéastes vont imposer une analogie entre succession des plans et succession des moments de l'action. Les raccords, les gestes ou les actions continués d'un plan à l'autre en sont les outils privilégiés (cf. paragraphe suivant). Ainsi, passer d'un plan à un autre équivaut peu à peu, pour le spectateur, à avancer dans le déroulement chronologique. Mais ce n'est pas aussi simple que cela : certaines représentations temporelles demandent une perception fine de ce déroulement. Il en est ainsi, par exemple, de la simultanéité : il faut bien des tâtonnements pour pouvoir l'exprimer : en 1909, Frank Woods, journaliste, fait ce commentaire à propos d'un film dont l'action se déroule au théâtre :

« On nous montre alors une autre vue du balcon, et pour comprendre le comportement du public qui s'y trouve, nous devons nous dire qu'ils sont maintenant en train de regarder la scène du chemin de fer à laquelle nous avons assisté en entier. C'est ici que plus d'habileté dans la préparation de ce film pour sa présentation en public aurait pu en faire un modèle du genre. Sil y avait eu alternance de courtes scènes entre le balcon et la scène du théâtre, montrant la progression de l'action sur la scène et l'effet produit sur le public, l'impression générale aurait été bien meilleure. »

New York Dramatic Mirror, 29 mai 1909,
cité par Noël Burch dans *La Lucarne de l'infini*, Nathan, 1991.

On comprend à quel point le fait d'alterner les scènes, ou même les plans, est décisif ici dans la représentation des temporalités, et en particulier dans celle de la simultanéité, qui n'est rien moins que la représentation conjointe de deux moments présents. Griffith, très vite, utilise des alternances rapides de plans, qui, dans un contexte particulier, exposent la simultanéité des actions qui s'y déroulent respectivement. Dans *The Lonedale Operator*, une jeune femme est agressée dans une petite gare, alors que son fiancé, prévenu du danger, tente, aux commandes d'une locomotive, de rallier l'endroit au plus vite. Il faut montrer que, pendant que l'héroïne résiste, enfermée dans un bureau, le conducteur arrive. Griffith utilise pour ce faire un montage alterné, grâce auquel le spectateur comprend qu'il n'y a pas seulement succession entre les actions présentées à l'écran, mais simultanéité. Le fait de découper les actions en plans courts, et de les faire alterner « stabilise » effectivement le temps des deux segments, en interrompt le flux en quelque sorte. En Europe, il faudra quelques années pour que cette convention se

systematise, alors qu'elle nous paraît si simple aujourd'hui... et qu'elle est évidemment depuis longtemps déjà battue en brèche par le cinéma moderne² !

On peut donc considérer que la simultanéité exprimée par le montage alterné n'est en fait qu'une excroissance, une utilisation marginale de la linéarité de l'action suggérée par le montage *cut*. C'est parce que chacune des deux actions « avance » d'un plan à l'autre que l'on peut ressentir leur entrecroisement comme symptomatique d'une simultanéité. Là encore, c'est sur un fond de nécessaire unité, de linéarité temporelle, que le montage peut jouer, parfois, de variations plus subtiles. Mais c'est aussi pour cela que les retours en arrière lui sont beaucoup plus délicats, voire inconcevables dans un premier temps. Il faudra attendre qu'un certain nombre de conventions soient validées par l'usage pour que le récit puisse prendre le risque (au regard de sa lisibilité) de brouiller les époques. Que le spectateur ait conscience des moments où le présent de son regard coïncide avec le présent de l'action pour pouvoir quitter momentanément celui-ci.

Considérer cette étape du découpage/montage que constitue le cinéma de Griffith, c'est comprendre, grâce à la fonction narrative qu'il lui assigne de fait, la nature duelle de cette opération qui lie autant qu'elle rompt, qui façonne une continuité pour pouvoir en exprimer les écarts.

Les raccords

Les raccords sont précisément autour du point de montage (le moment précis où les plans se succèdent) un moyen de jouer sur la continuité des plans. « Raccorder », c'est faire en sorte, comme le terme l'indique, que le *cut* ne soit pas ressenti comme une rupture définitive et radicale, mais comme l'occasion d'une couture, qui permet d'assembler des morceaux différents avec la plus grande discrétion. Il s'agit de camoufler la césure, d'en effacer l'impression, tout en conservant la qualité d'articulation qui est au principe des changements de plan.

Dans ce jeu antagoniste de continuité/discontinuité auquel s'adonne le montage, les raccords sont donc l'outil principal de la continuité. Rien de plus normal, en conséquence, que de les retrouver dans la période de maturité du cinéma classique, lorsque tout paraît évident ; alors qu'ils ont tendance, nous le verrons, à disparaître – ou à tout le moins se transformer – dans le cinéma moderne.

Tous les raccords reposent sur une double continuité : celle de l'action et celle du regard. La première est suggérée par un ensemble de correspondances qui, d'un plan à l'autre, assurent l'unité de la diégèse. (La seconde, nous en parlerons plus loin, assure une continuité de récit, de narration, plutôt que d'action,

2. À propos du récit chez David W. Griffith, on lira avec grand profit les analyses de J. Aumont et R. Bellour dans *Le Cinéma américain* (Paris, Flammarion, 1980), ainsi que celles de A. Gaudreault et F. Jost dans *Le Récit cinématographique* (Paris, Nathan, 1990, 3^e édition 1999).

mais contribue de ce fait aussi à la saisie de cette dernière.) Nous avons déjà évoqué les entrées et sorties de champs à propos de Griffith ; c'est l'un des raccords les plus simples, qui repose non pas sur une logique spatiale de la représentation (sortir d'un côté de l'écran pour entrer de l'autre...), mais sur une logique de mouvement à l'écran, que l'on pourrait appeler « logique graphique », dont dépendent les plans successifs. Prenons l'exemple d'un joueur de football avançant balle au pied lors d'un match : si l'on passe d'une caméra à une autre pendant sa course, il nous semble normal qu'il entre à gauche du cadre après être sorti du précédent par la droite, parce qu'il nous semble normal de le voir aller toujours dans la même direction à l'écran, comme sur le terrain. Les raccords d'entrée et de sortie de champ seront alors absolument respectés. En revanche, si l'on montre un documentaire sur le joueur en question, insistant sur les multiples facettes de son talent, on prendra soin de varier les mouvements et les actions à l'intérieur du cadre, faisant alterner les plans représentant des phases de jeu différentes, le voyant aller à droite, à gauche, indifféremment ; aucun raccord de continuité spatiale ne sera requis d'un plan à l'autre. C'est donc bien la nécessité narrative, la nécessité d'unité temporelle, qui détermine l'emploi des raccords. Même chose pour les raccords de gestes. Ici il s'agit de pouvoir changer l'angle de prise de vues tout en centrant suffisamment l'action afin que la continuité de celle-ci s'impose, malgré la rupture du *cut*. Dans *Une histoire immortelle* (Orson Welles, 1968), Jeanne Moreau donne une gifle à son interlocuteur : au milieu du geste le plan est coupé, et le geste continue dans le plan suivant, pourtant beaucoup plus éloigné. On ne peut pas trouver de moyen plus efficace de suggérer aux spectateurs que l'histoire n'est pas affectée par le regard que l'on y porte, et qu'il y a une nécessité temporelle, une sorte d'évidence autonome de la diégèse qui n'empêchera certes pas les variations d'angle, mais qui n'en dépend pas non plus. Là encore, on comprend à quel point ce découpage/montage est au service d'une narration, tellement efficace que son objet, l'action représentée, semble la subsumer, imposer son évidence. Les sutures opérées par les raccords imposent avec tant de force le sentiment d'une continuité que la linéarité temporelle devient l'ossature de la dramaturgie. Ainsi dans le premier film de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) : alors que l'univers de l'héroïne est celui du rêve et de la suspension du temps, celui du personnage masculin est dépendant d'une articulation inexorable de la durée ; cette mécanique temporelle, ce méticuleux ajustement des moments entre eux est le ressort de l'intrigue du film, et c'est le montage qui en impose l'idée. Pendant le premier quart d'heure, nous suivons les gestes du personnage masculin de plan en plan, sans qu'aucune rupture ne soit perceptible : la trame serrée du temps conditionne ses actes. Les raccords sur les gestes se multiplient, l'accompagnent dans ses moindres déplacements. Le principe n'est pas seulement d'établir une unité (que pourrait rendre aussi sensible un plan-séquence), mais d'imposer des articulations, des consécutions, une mécanique de

l'action qui va devenir une mécanique du réel. Le temps, ici, ne peut que s'articuler en une continuité linéaire : c'est l'effet des raccords privilégiés par le montage. Des lieux différents, des actions différentes seront alors, dans le même film, pris à leur tour dans le filet du temps, sans que des signes explicites soient nécessaires. Les raccords imposent un ordre. C'est sans doute leur fonction majeure.

On pourrait en dire autant, quoique de façon plus nuancée, à propos des **champs-contrechamps**, qui sont des raccords d'une autre nature, quoique entièrement dévolus, eux aussi, à une logique narrative. Ils exposent une situation, un lien évènementiel entre plusieurs éléments de la diégèse. Prenons un personnage qui regarde une route s'éloignant devant lui ; on pourrait, en un seul plan, montrer l'un et l'autre : on laisserait voir, de la route et du personnage, la proximité, mais on ne désignerait pas leur lien, le regard, qui est l'objet central du champ-contrechamp. Le champ-contrechamp fait événement, il note (au sens où Roland Barthes remarque que, dans un récit, « le noté apparaît comme du notable³ » ; c'est bien de cela qu'il s'agit ici). Il prend date ; la notation de cet événement est aussitôt un élément du récit. Ce n'est plus dans la durée, alors, que le raccord construit l'histoire, c'est dans la notation des états. Ainsi, lorsque Cary Grant, dans *La Mort aux trousses* (Alfred Hitchcock, 1959), arrive dans une plaine déserte pour un hypothétique rendez-vous, il commence par inspecter les lieux : une vingtaine de champs-contrechamps successifs, sans interruption dans l'alternance, visage du personnage/vision subjective, manifestent la solitude du protagoniste. Il y a ici, dans la succession des plans, non pas l'analogie d'une succession de moments, mais au contraire l'expression d'un état. Qui deviendra évidemment par la suite une composante narrative. Un autre exemple, complémentaire, peut en faire comprendre plus précisément le principe : je l'emprunterai à *Nostalghia* (1983), du cinéaste soviétique Andreï Tarkovski. Un artiste en exil filmé au présent, en couleurs se souvient de certaines scènes de sa jeunesse, qui apparaissent à l'écran en noir et blanc. À un moment donné, dans un couloir, au présent, il regarde la nuque de la femme qui l'accompagne ; elle se retourne en un geste vif. Sur ce mouvement, Tarkovski monte le mouvement similaire d'une autre femme, en noir et blanc, puis à nouveau le regard de l'homme, aujourd'hui. On peut supposer que le personnage, voyant l'une, « revoit » l'autre. Le champ-contrechamp manifeste bien, alors, l'événement que constitue le regard, mais n'appuie ce regard sur aucune réalité temporelle mesurable. Ce n'est pas seulement un passé diffus qui revient : c'est bien le moment du regard qui est noté ici, et donc sa place essentielle dans le récit, attachée à un protagoniste singulier. Là encore, il faut insister sur le caractère manifeste du raccord : il raconte, peut-être plus que tout autre

3. R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, repris in *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.

signe visuel. Bien que ne « montrant » rien, au sens strict du terme, il établit des liens qui sont de l'ordre de la narration, et parfois de la plus explicite des narrations.

Les narratologues s'interrogent souvent sur la capacité qu'a le cinéma de raconter sans avoir recours aux mots. Et l'hypothèse est parfois avancée d'une narration filmique qui se contenterait de montrer l'évolution, sans avoir les moyens de décrire véritablement l'histoire dont cette évolution est la matière, d'énoncer ses articulations. Il est vrai que l'on rencontre de plus en plus ce mode narratif dans le cinéma *cinéma vérité*, qui élimine les transitions. Mais le principe du raccord de continuité, dont nous avons vu quelques exemples à l'instant, est bien précisément de manifester un lien volontaire entre les plans, qui est assimilable à un récit concret. Lorsque Méliès, dans *Le Voyage à travers l'impossible* (1904), fait entrer un train dans la bouche du soleil, il use de ces raccords comme d'une transition explicite pour que le spectateur comprenne que la scène suivante se déroule à l'intérieur de l'astre, lieu évidemment inconnu de quiconque... Les nuages se transforment alors en parois rocheuses, le flamboiement du soleil devient une clarté rouge au fond du décor, et le véhicule entre dans le champ dans une continuité de mouvement : tous les éléments de l'image sont sollicités pour se transformer, et établir un lien quasi nécessaire entre l'extérieur et l'intérieur du soleil. Méliès propose là un ensemble de raccords explicites, qui, déjà, imposent au regard l'évidence apparente d'une continuité diégétique.

Récit « transparent », nécessité de la continuité rapportée à la diégèse elle-même, autant de qualités du découpage/montage qui montrent avec quelle autorité celui-ci s'est imposé, aux spectateurs aussi bien qu'aux exégètes, jusqu'à masquer ses propres présupposés. Mais les raccords visuels, s'ils servent à poser l'idée d'une continuité, trouvent aussi dans la bande-son un allié de taille.

Les raccords sonores

En effet, le son s'est très vite imposé comme principe de suture : jusque vers les années 1908-1910, alors que les films n'étaient pas sonores, c'est un conférencier, souvent, qui assurait le lien entre les différentes actions montrées à l'écran. Et le montage va prendre, subrepticement, le relais. Permettant aux sons et aux images, par exemple, d'associer les effets de continuité et de discontinuité dont nous avons parlé plus haut.

Les raccords sonores consistent ainsi, le plus souvent, à assurer une permanence musicale, ou dialoguée, tandis que, visuellement, des plans s'articulent *cut* les uns aux autres. Inutile d'en citer des exemples : ils foisonnent dans tous les films, tant et si bien qu'il est difficile, au contraire, d'imaginer que l'on puisse systématiquement adopter un principe différent, où chaque coupure visuelle

correspondrait à une identique coupure sonore ; lorsque c'est le cas, c'est l'effet de rupture qui est manifestement recherché.

Bande-son et bande-image sont comme deux architectures glissant l'une sur l'autre, organisées chacune pour elle-même, mais aussi par rapport à l'autre. L'unité du film ne dépend pas seulement de leur complémentarité dans le plan (voix correspondant aux personnages, bruitages synchrones par rapport à l'action, etc.), mais aussi, et peut-être de plus en plus, de l'unité de chacun de ces ensembles, visuel et sonore. La lisibilité du récit, ainsi que sa cohérence dramatique, reposent sur cette double articulation, d'un plan à un autre, et du son à l'image, qui est du ressort, évidemment, du montage. Or la complexité de celui-ci apparaît d'autant plus si l'on considère qu'aux heurts des plans successifs s'ajoute ceux de l'univers sonore et de l'univers visuel entre eux. Godard, dès ses premiers films, met ce phénomène en évidence, avant d'en faire un des registres les plus richement créatifs de son cinéma. Au tout début d'*À bout de souffle* (1960), par exemple, Jean-Paul Belmondo chante au volant de sa voiture le prénom de celle qu'il va rejoindre : « Pa-Pa, Pa-tri-cia ! » ; et sur chacune des syllabes, un plan différent du paysage apparaît. À la continuité sonore est associée une discontinuité marquée du flux visuel. Et cette distorsion relativise la prétention réaliste du cinéma, en mettant en évidence les conventions qui la structurent. Petit à petit, il ne s'agira plus, chez Godard, de montrer simplement le jeu de la représentation, mais d'en user à des fins narratives précises. Ainsi dans la bande-son remarquable de *Nouvelle Vague* (1990), où les phrases des différents personnages, superposées, répétées, différemment mises en avant, parfois en français, parfois en italien, composent avec la situation représentée à l'image un récit extraordinairement complexe, dont la difficulté même de production et de compréhension est un des thèmes.

La piste offerte par le montage du son est d'autant plus intéressante, en termes narratifs, qu'elle permet au récit de se détacher de l'action comme un écrivain prenant la liberté d'un commentaire, ou développant le fil d'une voix intérieure en vis-à-vis de la description des faits. Elle permet aussi de détacher deux temporalités, deux flux d'écoulement différents, dont la complémentarité est source de sens, alors qu'est maintenue par ailleurs, sur la durée, l'unité de chacun, garante de la possibilité narrative.

Ainsi dans *L'Étoile cachée* du cinéaste indien Ritwik Ghatak (1960). Une vieille femme, misérable, est entretenue par sa fille célibataire ; un jour, alors qu'elle fait cuire son riz quotidien qui grésille sur un réchaud, elle comprend que sa fille a rencontré quelqu'un, qu'elle veut se marier, et que va disparaître alors son moyen de subsistance. Une fois cette situation posée, à chaque fois que la mère voit les deux amoureux, Ghatak utilise dans la bande-son le bruit du riz qui cuit, qui rappelle les conséquences matérielles de la liaison... Il s'agit bien de raconter quelque chose, de faire valoir l'ambivalence des sentiments de la mère, leur raison cachée, et leur persistance dans le temps. Le montage son/image fonctionne ici

comme un commentaire narratif : il explique l'histoire. La temporalité propre des phénomènes – et la confrontation de ces temporalités – est un des ressorts du récit complexe au XX^e siècle, qu'il soit écrit ou filmé. Le montage son/image prend donc en charge aussi bien la linéarité nécessaire, dès qu'il s'agit d'imposer l'idée d'une évolution, que la diversité, sans laquelle le foisonnement du monde ne pourrait trouver de place dans le récit. La richesse des bandes-son de Resnais, Altman, Fellini, témoigne de la manière dont le cinéma moderne a pris en compte un tel foisonnement sans sacrifier pour autant les structures narratives.

Variations temporelles

Le montage à base de raccords, tel que nous venons de le décrire, et qu'on l'on pourrait appeler montage articulé, puisque son principe est de permettre une organisation mécanique des fragments, en leur offrant des transitions souples, ce montage construit avant tout, nous l'avons vu, un ordre temporel. Il impose une structure de succession, où les moments, eux-mêmes attachés l'un à l'autre, forment une irréversible linéarité. Pas question, dans ce dispositif, d'entrevoir une autre logique que celle de l'évanouissement successif des instants de la diégèse, au fur et à mesure de la disparition des images.

L'analogie « temps du film »/« temps de l'action », sans être parfaite en termes de durée, s'est imposée en revanche en ce qui concerne le principe de succession. C'est sans doute une des conventions les plus fortement ancrées du cinéma.

Et c'est grâce à elle qu'il a rapidement inclus dans ses récits des sautes temporelles, des retours en arrière (les fameux flash-backs), qui constituent à partir des années 1940 une des caractéristiques du récit cinématographique classique. S'il ne s'offrait ces possibilités de rejoindre un épisode éloigné dans le temps, passé ou à venir, le récit cinématographique perdrait évidemment de sa richesse. Ce n'est qu'au prix d'une telle souplesse que le cinéma peut prétendre égaler la liberté du roman, dont Herman Melville parlait en ces termes, en 1852 : « Ce récit va de l'avant ou retourne en arrière selon l'occasion. » Et peut-être même aller plus loin que celui-ci, en associant à un ancrage très réaliste des dispositifs qui échappent aux conventions chronologiques. Un des ressorts majeurs de ce récit cinématographique, dont on n'a peut-être pas toujours saisi la spécificité, est en effet la variation des durées, le télescopage des époques, l'élasticité pour tout dire du cadre temporel. Ces plages de vacuité chères à Antonioni, ces moments de lucidité suspendus, caractéristiques des petits matins de Fellini, ces accélérations brutales dans l'action dont un John Woo, un Wong Kar-wai sont aujourd'hui des spécialistes trouvent leur puissance, leur énergie ou leur mystère dans le modelage du temps que le récit audiovisuel permet. *Le Temps retrouvé*, mis en scène par Raoul Ruiz (1999), fournit une preuve supplémentaire des combinaisons complexes

qu'autorise l'image, lorsqu'elle prend en charge un récit où se mêlent et s'entrecroisent des épisodes très différemment situés dans le temps, et qui agissent, mutuellement, les uns sur les autres.

Or, le montage intervient de façon essentielle dans ces compositions narratives, à deux niveaux très différents. Tout d'abord, il faut noter une fois de plus que le montage assure l'unité, la première cohésion ; il énonce la règle. Pour paraphraser Roland Barthes parlant du langage, le montage est normatif, puisqu'il donne sens à la succession des images. C'est lui qui indique, fondamentalement, qu'il y a un lien entre les plans, un lien d'ordre temporel. Cet ordre n'est évidemment pas « naturel », bien que l'habitude nous incline à le penser. Lorsque nous regardons une succession de tableaux, une suite de visuels sur un écran d'ordinateur, lorsque nous feuilletons les illustrations d'un livre, aucune logique de succession dans le temps n'occupe d'abord notre regard. Contrairement, subrepticement, le spectateur à penser les scènes dans le temps est la première fonction narrative des articulations que nous venons d'étudier. Le rôle du montage y est prépondérant, mais sur un fond de convention. C'est dans un contexte narratif *a priori* que l'ordonnement du récit est donné par le montage.

De là par exemple le caractère étonnant, et proprement inexplicable, de l'histoire racontée par David Lynch dans *Lost Highway* (1996), où les scènes de la fin marquent un retour à celles du début, et au temps qui était le leur, alors qu'une action s'est déroulée, selon un principe de succession qui paraissait classique. L'effet de surprise, et d'irréalité, recherché par Lynch repose « par l'absurde » sur cette convention de succession qu'assure le montage articulé. C'est parce que la linéarité temporelle constitue pour les spectateurs un fond de perception indubitable que la dérogation à cet ordre crée un malaise.

Et c'est à un tel *a priori* que l'on doit aussi la lisibilité des va-et-vient des récits dans le temps. Détaché du corps principal du film, un bloc homogène comme le flash-back constitue en quelque sorte une unité « déplacée ». Il répond à la même logique que l'ensemble (succession des plans, linéarité), mais déplace simplement le moment regardé. Comme si l'histoire existait « en réserve », ou « en puissance », et qu'on l'on promenait, au gré de la narration, un projecteur sur tel ou tel de ses épisodes, en avant ou en arrière. On ne développera pas ici une longue réflexion sur la question des flash-backs ; disons seulement qu'ils sont liés, de manière complexe, à l'architecture narrative du film. Ils trouvent en effet, la plupart du temps, une légitimation dans la présence ostensible d'une source narrative : soit un narrateur *off*, soit un personnage actif. Le premier a pour fonction de raconter : il peut revenir en arrière comme bon lui semble, son statut l'autorisant à tous les changements de position dans le temps. Par définition, sa présence permet de désolidariser le temps du récit et celui de l'histoire : la connaissance de celle-ci passe alors par une logique qui n'est plus la sienne propre, mais bien celle du narrateur. Or celui-ci peut « voyager » dans le temps à son gré. Il

condense des épisodes, revient en arrière, traite en une seule figure des scènes répétitives... Ainsi des narrateurs du *Plaisir* (Max Ophüls, 1953), ainsi de celui de *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), ou de *La Splendeur des Amberson* (Orson Welles, 1942). Mais aussi de celui d'un film muet comme *La Foule* (King Vidor, 1927), qui résume l'enfance du personnage principal en une sorte de prologue de nature différente de l'action elle-même. C'est dans cette « nature différente » qu'intervient le montage. Que ce soit dans le film de Welles, celui de Vidor ou celui de Truffaut, on assiste à une condensation temporelle, un « précipité narratif », qui ouvre le récit. Or comment se manifeste-t-il ? Par un montage dont le principe d'articulation n'est plus dans l'action elle-même, mais dans son commentaire. Au bout de quelques minutes, l'action va reprendre son dû, imposer son rythme, prendre le temps de son développement. La force de ces films (qui ne sont en l'occurrence que des exemples) est d'associer effectivement, de manière assez ambiguë, le temps du récit et celui de l'action. Dans l'épisode du Modèle (*Le Plaisir*), Ophüls très précisément mêle des articulations d'ordre narratif, dont les raccords sont constitués par la voix, ou par des mouvements de caméra, et des articulations d'ordre actif, où l'on retrouve des raccords sur le geste, des champs/contrechamps, une linéarité plus classique qui redonne son autonomie (apparente) à la diégèse. En dehors même de la présence d'une voix *off*, c'est donc le montage ici, et le travail spécifique sur les raccords, qui distingue la logique temporelle du récit et celle de l'histoire.

Lorsque les variations temporelles sont dues à un personnage actif dans la diégèse, les signes de rupture sont plus ponctuels. Le passage du présent au passé est même d'autant plus marqué que la fluidité avant et après reste identique : ce ne sont pas deux ordres de temps qui voisinent (comme nous l'avons vu à l'instant), mais le même ordre à des époques différentes. Donc le continuum de chacun des blocs est assuré par les mêmes raccords, les mêmes enchaînements. Seul le point de rupture est marqué, la plupart du temps par une anamorphose du son ou de l'image, par un fondu plus ou moins insistant. On en trouve de très nombreux exemples chez Mankiewicz (*Chaînes conjugales*, 1948 ; *La Comtesse aux pieds nus*, 1954, etc.), chez Welles (*Citizen Kane*, 1941), chez Walsh (*La Femme à abattre*, 1951) et bien d'autres. Ces modifications dans la représentation (qui parfois vont jusqu'à une opposition entre la couleur et le noir et blanc) s'expliquent par une modification des états de conscience : le souvenir des personnages aiguillant le récit différemment. Mais cet effet de montage où l'articulation est marquée tend à disparaître.

Un des paris du cinéma moderne a même consisté à éliminer ces protocoles de rupture, ce qui décale la perception du spectateur qui se trouve plongé dans une autre époque sans le savoir immédiatement. Des cinéastes comme Bergman (*Cris et chuchotements*, 1973), Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959 ; *Muriel*, 1963), Tarkovski (*Le Miroir*, 1974), ou plus récemment Kitano (*Kids Return*,

1996 ; *Hana-Bi*, 1998) ont usé d'un tel procédé dramatique, qui se doit d'être à la fois perceptible et ambigu. Dans *Hana-Bi* en particulier, le cinéaste japonais montre à plusieurs reprises une scène de tuerie dont il est impossible de comprendre au premier abord à quel moment de l'histoire elle se situe. Mais le doute dans lequel se trouve le spectateur est lui-même provoqué par une rupture de ton qui montre le décalage temporel. L'absence de son d'ambiance, certains ralentis montrent la distinction du type de réalité, mais rien n'indique une situation chronologique plus précise dans l'histoire. Il faut que le spectateur « intervienne » alors dans le déroulement du film, qu'il expérimente lui-même plusieurs hypothèses, afin de remettre à sa place, si l'on peut dire, l'épisode en question. Or toute la subtilité de cette narration consiste à ne marquer d'ambiguïté que certaines scènes, ou certaines séries de plans – celles des actes violents, en l'occurrence, qui forment une sorte de toile de fond intemporelle. En parallèle, les plans qui présentent l'évolution des sentiments et des relations du couple principal, ces plans brefs et peu explicatifs, doivent absolument être saisis dans une progression chronologique nette. Le travail de montage consiste alors à entrecroiser une série de scènes dont la linéarité est volontairement imprécise, avec une série de scènes dont la progression au contraire doit être très marquée. On mesure à cette occasion la richesse et la subtilité des capacités narratives du montage, une fois qu'il peut s'appuyer sur une base de continuité *a priori*. C'est en effet parce que le spectateur attend instinctivement un déroulement linéaire et continu des événements de la diégèse que la moindre information en rupture avec cette convention prend un sens manifeste. Encore une fois, série continue et série discontinuée sont les principes organisateurs de la trame du film. Les premières sont pour le spectateur comme un guide pressant : les secondes l'arrêtent au contraire, l'éloignent, l'obligent à intervenir. Le récit se compose ainsi d'une relation complexe entre montage et regard, proposition narrative et spectateur. C'est ce qu'exprime autrement Alain Masson :

« Le récit est un choix : la valeur figurative du cinéma dépend des soins qu'il met à gouverner ce choix. Le film ne convertit pas automatiquement le mouvement en dynamisme narratif et son intelligence ne consiste pas à suivre le devenir qui l'affecte inévitablement. Le récit est un ordre : sans doute il ne s'impose pas ; il ne peut être que présumé ; mais cette présomption acceptée, je ne peux guère échapper à l'organisation que la représentation cinématographique veut définir. »

Alain Masson, *Le Récit au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1994.

Ruptures de ton

Au-delà des jeux temporels, il est des ruptures dans le montage articulé qui permettent d'autres effets de narration, d'autres effets d'intrigue. Monter, ce n'est pas

seulement élaborer des successions : Alain Masson y fait allusion dans la citation précédente. Dans l'ordre narratif lui-même, la disparité des matériaux (des plans, des sons, des points de vue, et de tant d'autres hétérogénéités) permet des digressions multiples. Et sans doute, une fois installée une première articulation dynamique, le découpage a-t-il aussi pour qualité de pouvoir interrompre, suspendre, déformer, commenter l'action dont il est en train de constituer le dessin. L'intrigue est à ce prix. La dramaturgie s'en nourrit ; suivre le déroulement de l'action serait de peu d'attrait s'il n'y avait ce geste, cet instant, sur lequel le regard s'arrête, que l'intelligence surprend au passage, et qu'il lui faut alors, au sens large du terme, comprendre. C'est-à-dire prendre en compte, réinsérer dans une totalité. Et cette totalité, l'unité du mouvement narratif, s'ouvre alors, se dilate, pour pouvoir accueillir tous les échos de la disparité manifestée alors. Petr Král : « Un œil, un geste, un visage, concentre soudain chez Hitchcock toute l'action en sa présence – grâce à un gros plan par exemple –, sa vie propre fascine au-delà de l'intrigue et du « suspens » que, du coup, elle résume et dilate en même temps, le résorbant en elle... » Dans *Vertigo* (1958), c'est une couleur insistante, le dessin d'une chevelure ; dans *Les Oiseaux* (1963), un couple d'inséparables dans une cage... Chez Fritz Lang le reflet d'un visage de femme dans un miroir, comme un rêve... (*La Femme au portrait*, 1944 ; *House by the River*, 1950 ; *La Cinquième Victime*, 1956). Un plan que l'on ne mentionnerait pas dans l'anecdote, qu'aucun passage du scénario n'aurait prévu. Mais il appartient au récit : il engage le spectateur dans un processus de réception de l'histoire qui appartient en propre au film lui-même.

Dans *Les Amants du Capricorne* (A. Hitchcock, 1949), un jeune homme juste débarqué en Australie rend visite à une cousine : un plan d'une dizaine de minutes montre son arrivée dans la maison splendide et mystérieuse, la présentation au maître de maison, l'arrivée très protocolaire des différents invités, curieusement venus sans leurs femmes. La cousine (c'est elle qui invite) n'a pas encore paru ; on se met à table, la caméra – toujours le même plan depuis l'arrivée devant l'impressionnante demeure – fait le tour des convives et s'arrête sur les yeux, soudain effarés, du maître de maison qui regarde hors champ. *Cut*. Gros plan sur des pieds nus. C'est Ingrid Bergman (la cousine), ivre morte, qui est descendue dans la salle à manger saluer ses invités. Dans toute cette séquence, autant que l'attitude des convives, autant que les mœurs découvertes par l'invité étranger, autant que la richesse et le malaise qui caractérisent cette société, c'est le *cut* qui importe. La rupture entre l'image sociale donnée par le lieu et ces pieds nus inconvenants un soir de réception. Rupture dans le récit qui remplace le commentaire du romancier, le dialogue du personnage, l'aparté du conteur. Effet de découpage dont Hitchcock fait profiter l'histoire.

Un plan tout entier consacré à un geste, à un objet, à un coup d'œil, ce plan ne dure-t-il que quelques secondes, est plus important en tant que plan parce qu'il

est disparate, autonome, ajouté. L'essence du montage, permettre à la différence de s'immiscer dans le projet même d'unité, est dans le rayonnement de ces plans (ou même de ces *cut*) qui structurent autrement la continuité.

Dans *La Maison des étrangers* (Mankiewicz, 1949), un homme sorti de prison retrouve ses frères qui l'ont trahi. Une discussion s'établit entre eux : ils lui offrent de l'argent, du champagne, un cigare. Plan d'ensemble : il est assis au milieu d'eux, et refuse le champagne, puis le cigare ; il se lève, la caméra l'accompagne, puis à chacun des frères, dans le même plan, il annonce la vengeance qu'il a préparée contre l'un, puis contre le deuxième (la caméra les cadre à chaque fois, dans le même mouvement) et le troisième. Il s'éloigne, la fin du plan le cadre seul contre un mur de la pièce. *Cut*. Les trois frères sont à leur tour cadrés en contrechamp. Là encore l'opposition entre les frères et le personnage principal est marquée par le découpage, alors que l'unité du clan infidèle, et son rejet global, sont donnés par l'unité du plan.

On en trouve une tout autre dimension encore dans les plans qui, au lieu de trancher, de marquer dans l'action une césure, la suspendent un instant. Ils ne concentrent plus le mouvement, comme chez Hitchcock ou Mankiewicz par exemple, ils le relativisent. Deleuze les compare à des natures mortes, chez Ozu par exemple :

« Le vase de *Printemps tardif* [1949] s'intercale entre le demi-sourire de la fille et ses larmes naissantes. Il y a devenir, changement, passage. Mais la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne. « un peu de temps à l'état pur »... Au moment où l'image cinématographique se confronte le plus étroitement avec la photo, elle s'en distingue aussi le plus radicalement. Les natures mortes d'Ozu durent, ont une durée, les dix secondes du vase : cette durée du vase est précisément la représentation des états changeants [...]. La bicyclette, le vase, les natures mortes sont les images pures et directes du temps. »

Gilles Deleuze, *L'Image-temps*. Éditions de Minuit, 1985.

Or les images ne peuvent acquérir cette qualité de « temps à l'état pur » qu'à la condition d'être montées dans le cours d'une action (non pas contre le cours : comme une pierre, dans le lit d'une rivière, est dans le cours, bien qu'immobile et résistante). On retrouve ce que nous remarquions à propos de Kitano : le relief de deux rythmes différents, de deux séries temporelles mises en évidence par le montage. On comprend en quoi ces ruptures introduites par le montage sont des compléments, des dilatations extrêmes, plutôt que des coupes véritables. Elles obligent, comme nous l'avons dit, à épaissir le sentiment que le flux premier faisait mine d'imposer au film. L'évolution tragique (ici le sentiment éprouvé par l'héroïne de *Printemps tardif*) est tempérée par le montage : la dramaturgie s'en trouve profondément modifiée, en même temps que le récit saisi par le spectateur.

Il ne faudrait pas croire qu'une telle utilisation du montage soit réservée au cinéma moderne, ou, puisque nous lui avons emprunté deux illustrations, au

cinéma japonais. En 1923, Erich von Stroheim tourne une œuvre magistrale : *Les Rapaces* : on ne sait qui, du monteur, du producteur, du réalisateur (qui l'a renié avec fracas et sans ambiguïté), est responsable du montage final. Il n'en recèle pas moins des trésors de subtilité. Dans le premier quart d'heure, les deux personnages masculins s'avouent le sentiment qu'ils éprouvent pour la même femme. La scène se passe dans un bar, au bord de la mer : l'ambiance est tendue, les plans rapprochés se succèdent, on peut craindre un affrontement (qui viendra quelque temps après...). Et, au plus fort de cette tension, s'intercale un plan sur les touches du piano mécanique : mouvement nerveux, suggestion d'une musique dramatique. Puis un plan sur les promeneurs de la jetée, nonchalants, étrangers au drame qui se joue. Et enfin la caméra cadre les vagues, la mer vide, l'espace ouvert à l'infini. La tension s'est relâchée, on revient à l'intérieur du café, au piano mécanique, la conversation reprend. Le montage de l'action, de l'affrontement des personnages, s'est trouvé, là aussi, tempéré par ces plans intercalés, cette suspension du temps qui, au sens le plus fort, nourrit l'intrigue pour le spectateur.

« La narration est une succession d'hypothèses, en partie modelées sur celles des personnages. Le récit n'est pas donné, il tâtonne. Paradoxalement, cette considération reconnaît à l'image sa véritable richesse. La faille, la relation, l'usage incertain du détail, l'alternative de l'argument et de l'intrigue sont quelques-unes des pièces de cette œuvre hésitante : raconter ce qu'on voit. »

A. Masson, *op. cit.*

Pour le montage, construire un récit, ce n'est donc pas seulement imposer une ligne (ce qui demeure essentiel), ni l'infléchir (ce qu'en de multiples directions le cinéma moderne sait l'utiliser), c'est aussi la tempérer, lui donner une autre valeur.

Récit documentaire

Encore un mot sur les rapports que tissent autour du récit l'ordonnement du réel et celui des images. Le cinéma documentaire offre à ce sujet un champ particulier de réflexion. Plus encore que le cinéma de fiction, il fait mine de composer avec une matière et un ordre du monde qui lui préexistent : l'évolution, la transformation y seraient comme des phénomènes nécessaires, et non le résultat d'un artifice. Et le récit, donc, la ligne dramatique elle-même, ne seraient pas le fait d'une « écriture », mais d'un simple enregistrement.

Accepter cela serait encore tomber dans le piège de l'évidence... fomenté par le montage lui-même ! Dans le domaine documentaire, comme dans tout autre, s'il y a un récit, c'est le montage qui le construit, le ramasse, le suspend, l'interrompt, etc.

La succession des étapes de la chasse au morse dans *Nanouk l'Esquimau* (Robert Flaherty, 1922) pourrait en représenter la plus simple illustration. Ou encore le fait d'isoler, au milieu de tant d'autres actions, celles qui concernent l'igloo, les ramasser sur une ligne nette, les abstraire en quelque sorte d'une temporalité qui leur est propre ; c'est faire acte de narrateur. Même phénomène, dans *L'Homme d'Aran* (Flaherty, 1934), quand la famille du pêcheur sauve le filet des eaux agitées, malgré l'assaut des vagues. Le montage serré des éléments furieux, les plans rapprochés sur l'écume, les raccords de mouvement sur les rouleaux venant s'écraser sur les rochers, composent une réalité ponctuée par les efforts maladroits des personnages, leurs corps épuisés, leurs chutes pathétiques : c'est bien le montage qui construit l'histoire, ainsi que la logique de compréhension des événements. Ce sont des exemples de séquences narratives immiscées dans des tableaux plus descriptifs, et dont la dramaturgie, de ce fait, apparaît d'autant plus naturelle. Jusque-là nous parlions de films dans lesquels la suspension de l'action était exceptionnelle, ici, elle est au contraire la règle, et la tonalité narrative prend l'allure d'un épisode accidentel, comme advenant par la force des choses.

C'est sans doute ce qui inspire à André Bazin sa fameuse page sur le « montage interdit⁴ » :

« Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit [...] Il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de *Nanouk* ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque. Mais il n'importe nullement que le reste de la séquence soit découpé au gré du metteur en scène. Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire. C'est du reste ce qu'a généralement compris Flaherty, sauf en quelques endroits où l'œuvre perd en effet sa consistance. Si l'image de Nanouk guettant son gibier à l'orée du trou de glace est l'une des plus belles du cinéma, la pêche du crocodile visiblement réalisée « au montage » dans *Louisiana Story* [1948] est une faiblesse. En revanche, dans le même film, le plan-séquence du crocodile attrapant le héron, filmé en un seul panoramique, est simplement admirable. »

Très souvent évoqué, ce texte est d'ailleurs aussi souvent mal interprété : il ne s'agit pas de supprimer le montage, dans les séquences décrites, il s'agit au contraire d'inclure dans la logique de montage le principe du plan-séquence. Toute la force de réalité de ce dernier, toute sa puissance de « révélation » est non seulement dans l'unité du plan, mais dans son unité affirmée, ce qui n'est possible qu'à partir du moment où, par ailleurs, le découpage de l'action et de l'espace a établi une autre norme. Comme dans l'exemple des *Amants du Capricorne* décrit

4. Publiée initialement dans *Les Cahiers du cinéma* en 1953, et reprise depuis dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Le Cerf, dernière édition 1999.

plus haut – mais à l'inverse – c'est la rupture dans la logique des plans qui produit la signification. Au milieu d'une séquence découpée, s'impose un plan-séquence, d'une unité propre, apparemment hétérogène. Bazin, dans les mêmes pages, distingue récit et réalité – avec raison. Mais c'est pour dénigrer l'un au profit de l'autre : « La même scène, selon qu'elle est traitée par le montage ou en plan d'ensemble, peut n'être que de la mauvaise littérature ou devenir du grand cinéma⁵. » Or il se laisse sans doute là entraîner trop loin : c'est parce qu'elle advient au cœur d'un récit construit que la réalité paraît tout à coup si belle, si enthousiasmante. On pourrait imaginer un documentaire fait de dizaines de plans séquences montrant des hérons mangés par des crocodiles, serait-ce pour autant « du grand cinéma » ? Évidemment non : c'est le surgissement d'un « morceau de réalité », traité comme une entité, et donné comme tel par le montage, qui fait du récit auquel il appartient une réussite...

Dans le documentaire aussi, l'essence du récit tient à l'équilibre établi par le montage entre rupture et continuité. Entre la dissémination des notations et leur sélection. Dans les exemples cités par Bazin, le plan-séquence est remarquable parce que, précisément, il offre un risque de dissémination (des actions à l'intérieur du plan) ; et que ce risque assumé se trouve en fin de compte servir la ligne du récit. Voilà en fait ce qui est remarquable : que ce morceau de réel trouve exactement sa place dans l'organisation préalablement posée par le montage. « Le réalisme réside ici dans l'homogénéité de l'espace », dit encore Bazin. Il serait plus exact de dire, je crois, que le réalisme réside toujours dans le désordre apparent de la représentation, et que le désordre, ici, est « en germe », est potentiellement, dans l'homogénéité du plan-séquence – parce que celle-ci admet une possible dispersion des éléments du réel. (Alors que l'ordre, narratif et dramatique, est évidemment dans le découpage, qui, lui, maîtrise la scène.) Et le récit, organisé par le montage, trouve en quelque sorte sa justification lorsque, osant le désordre potentiel du plan-séquence, il y trouve en fait le pur relais de son ambition. Comme si la réalité, dans l'innocence de son entropie, venait malgré tout corroborer la ligne narrative du montage.

On retrouve le même principe, dans un tout autre style, lorsque la dissémination, ou le désordre, sont proposés artificiellement par le montage. C'est le cas par exemple dans *Farrebique* (Georges Rouquier, 1947), documentaire sur la vie d'une famille de paysans dans le Rouergue. Pendant le premier quart d'heure, le spectateur assiste aux travaux et occupations d'une journée à la ferme : on charge un tombereau, on donne à manger aux poules, on allume le four, on prépare la pâte à pain, etc. Trois ou quatre personnages sont ainsi suivis, alternativement, dans leurs activités respectives. Ici, c'est le montage qui disperse l'attention en distribuant au fil de la séquence les différentes tâches. Mais, en y regardant de

5. *Ibid.*

plus près, on s'aperçoit que les divers moments d'activité sont reliés, implicitement, dans quelques lignes narratives très précises : la question des travaux de maçonnerie, les relations sentimentales du cadet avec la voisine, et, plus marquée encore, la fabrication du pain. De scène en scène, c'est cette dernière activité qui établit la continuité de la journée. Entre le pétrissage du matin et la cuisson de l'après-midi, par deux personnages différents, une multitude de gestes ont participé à son élaboration, sans que le spectateur s'aperçoive immédiatement de leurs liens ; c'est après coup qu'il se rend compte qu'on lui a effectivement raconté une histoire, celle de la fabrication hebdomadaire du pain. Par exemple, un personnage déplaçant un fagot avec sa fourche, au début, ne prend sa place dans l'histoire que dix minutes après, quand le fagot en question sert à allumer le feu dans le four. Les indices narratifs concernant cette « histoire du pain » sont ainsi disséminés au milieu de dix autres gestes des travaux de la ferme, mais ils composent, au bout du compte, une véritable histoire. Et pour être complet, le réalisateur montre au déjeuner le patriarche qui coupe pour la famille une miche sortie d'un tiroir, et, plus tard, un des fils semant le grain dans le champ : immenses ellipses qui renvoient aux deux extrémités de cette « histoire » de la fabrication du pain : son tout début, et sa toute fin... Ici le montage disperse, mais les images ont assez de continuité interne pour que le récit s'établisse. On peut dire, plus précisément peut-être, que le montage disperse suffisamment pour créer le réalisme propre au documentaire, mais qu'il est organisé globalement pour que la narration ne se délite pas entièrement. Cet équilibre subtil montre une autre facette du montage narratif, qui, dans le documentaire, doit tenir compte de l'apparence de désordre dont les conventions ont si souvent fait la marque du réel.

Le montage à l'œuvre (1) : Welles, ou le récit

S'il est particulièrement intéressant d'étudier l'utilisation que Welles fait des capacités du montage, c'est qu'il a, d'une part, affirmé à plusieurs reprises l'importance qu'il accordait à cette opération, mais aussi parce qu'un des thèmes majeurs de son œuvre est celui de la continuité. D'un point de vue tant formel que diégétique, la question de la rupture et du lien, de la continuité ou de la distinction nourrit la plupart de ses films. Le principe n'est pas ici de proposer une

exégèse de cette œuvre, qui ne manque pas de commentateurs, mais de pouvoir confronter à une ample et passionnante matière les caractéristiques du montage narratif telles que nous venons de les définir. Pour cette raison même, nous ne rentrerons pas ici – ce n'est en rien la perspective de ce livre – dans la querelle de savoir à qui attribuer le montage définitif des films de Welles : nous nous contenterons de prendre ces derniers comme ils se présentent, en essayant simplement d'éviter ceux dont on peut considérer précisément que la logique de montage est étrangère à l'organisation générale, et au projet global du réalisateur⁶.

Citizen Kane : l'intérieur et l'extérieur

L'intrigue de *Citizen Kane* repose sur la question de pouvoir ou non pénétrer la vérité d'une existence, la comprendre « de l'intérieur », de telle sorte que ses mécanismes et ses raisons puissent être partagés. Connaître le secret de « *Rosebud* », savoir ce qui a fait courir Charles Foster Kane, et l'a entraîné jusqu'à la chute, c'est à la fois la quête du journaliste du film, et la gageure de la narration elle-même, telle que la conduit Welles. Les actualités cinématographiques tentent d'abord de brosser le portrait du magnat : manifestement elles n'y arrivent pas, ou mal, restent à la surface, et se contentent d'aligner quelques clichés. Cette séquence prend en quelque sorte forme d'avertissement : le cinéma est superficiel, il ne peut guère faire état de la vérité intime des choses ; c'est bien le film des *News on the March*, qui, à l'intérieur du film de Welles lui-même, manifeste son incapacité à l'investigation efficace. C'est à partir de cette impuissance cinématographique que l'on part, à la suite de l'enquêteur, sur les traces du « vrai » Kane. Et c'est donc bien à la même gageure que se trouve confronté le montage welle-sien, d'établir une passerelle entre intérieur et extérieur, ou plus exactement entre intériorité et extériorité. C'est encore d'une problématique de la continuité qu'il s'agit, et de la capacité de l'écriture cinématographique à en rendre compte⁷. En fait, on a l'impression, tout au long du film, que la diégèse accumule les éléments de rupture, obstacles à la vue ou à la compréhension, limites infranchissables d'un monde à un autre, et qu'au contraire le montage de Welles s'ingénie à établir des ponts, des passages – des « enjambements », comme on le dirait en versification d'une phrase qui bouscule les séparations entre vers ou strophes.

6. C'est toute l'ambiguïté des produits « de studio », que de confronter des logiques différentes, si, comme cela était fréquent à Hollywood, personne n'en a assuré la synthèse jusqu'au bout. Scénariste(s), réalisateur(s), monteur(s), aux ordres d'un producteur plus ou moins présent et plus ou moins en situation de juger, n'avaient pas toujours, tant s'en faut, la même idée du film. On pourra lire à ce propos *Henri-François la norme et la marge*, de Jean-Loup Bourget (Paris, Nathan-Cinéma, 1998).

7. On lira avec profit à ce sujet le très pertinent chapitre consacré à la « structure » du film dans le livre de Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *Citizen Kane* (Flammarion, Paris, 1992). Nombre d'explications techniques très précises, concernant les raccords que nous étudions dans ce développement, y sont par ailleurs données. Le présent chapitre, sur ce plan, leur doit beaucoup.

Le premier de ces raccords de continuité, qui permet au regard du spectateur de passer outre la diversité des plans qui lui sont proposés, et donc d'établir un lien entre eux au-delà de leur hétérogénéité, est un raccord extrêmement original, peu usité par ailleurs au cinéma. Il s'agit de la permanence d'un point lumineux à l'écran, qui ne change pas de place malgré la succession des images : alors que le château de Xanadu est vu sous plusieurs angles, avec des environnements différents, alors même qu'il est vu à l'envers, reflété dans l'eau d'un lac, une fenêtre éclairée se trouve toujours au même endroit sur l'écran. Et lorsque le château est filmé en plan rapproché, la fenêtre plus grande n'est que l'élargissement de ce détail. Voilà un raccord emblématique du récit qui va suivre : malgré les points de vue successifs, c'est toujours le même but, et la même énigme, qui sont visés. Mais la continuité établie par la visée se heurte vite à un raccord beaucoup plus complexe. En effet, alors que la fenêtre, aux encorbellements gothiques, occupe toute la surface de l'écran, nous passons de l'extérieur à l'intérieur sans nous en apercevoir. Les détails architecturaux qui encadraient la fenêtre éclairée sont remplacés par des éléments de décoration intérieurs, rideaux, divan, apparus à la faveur d'une extinction momentanée de la lumière. « Et il faut tout un temps pour què basculent les certitudes et que le spectateur comprenne qu'un fondu enchaîné l'a transporté dans la chambre et que la lumière vient maintenant du dehors, de la nuit noire où il était plongé tout à l'heure, à travers cette fenêtre qui n'a en rien changé et devant laquelle se découpent toujours les ombres d'un corps et d'un rideau, retournés de la droite à la gauche par le changement d'axe⁸. » C'est le « basculement des certitudes » qui est notable ici : pour accomplir le passage de l'extérieur à l'intérieur, Welles bouleverse la logique de notre perception ; ce qui devrait se faire dans la continuité provoque au contraire un renversement des repères, un moment d'instabilité.

Toute l'ambiguïté du montage narratif par continuité s'offre ici en étalant, si l'on peut dire, les effets sensibles de son utilisation : c'est en passant « comme si de rien n'était » de l'extérieur à l'intérieur, c'est en tentant d'effacer les traces de l'obstacle, que Welles provoque la gêne ; comme si l'évidence du dispositif posait elle-même un problème. Comme si l'on devait nécessairement ressentir l'artifice de la continuité. Paradoxe remarquable : lorsque les points de vue extérieurs se multiplient, les raccords de continuité (la fenêtre) assurent le lien ; mais lorsque le passage est qualitatif, alors le raccord de continuité (la fenêtre immuable) devient la cause d'une rupture – au moins sensible. Il y a des moments où la continuité, pourtant voulue par le récit, révèle elle-même son arbitraire.

Un peu plus tard, même ambiguïté, par un jeu de découpage étonnant, au moment là encore de pénétrer à l'intérieur d'une maison par la fenêtre. Il s'agit

8 *Ibid.*

de la fameuse séquence dans la pension de famille, souvent citée pour le dispositif en profondeur de champ qui permet de suivre le dialogue des adultes au premier plan tout en continuant de voir au fond, dans la neige, le jeune Charles qui joue. C'est la manière d'entrer dans la pièce qui nous occupe ici :

Plan A : l'enfant dans le décor extérieur ramasse une boule de neige, et la lance dans la direction de la caméra. *Cut.*

Plan B : en raccord de mouvement, à 120°, la boule vient s'écraser sur l'enseigne « MRS KANE'S BOARDING HOUSE ». *Cut.*

Plan C : retour sur le plan A, mais comme départ d'un travelling arrière, qui révèle que la caméra, en fait, est déjà à l'intérieur de la maison ; ce plan ne se terminera après plusieurs minutes (sur un *cut*) que pour retrouver un point de vue extérieur sur la maison.

Ce découpage des trois plans est intéressant parce qu'il donne, là encore, une sensation de malaise, de « *trouble* » par rapport à l'espace. En effet l'articulation entre les deux premiers plans est censée se produire à l'extérieur : pour que la caméra se retourne sur l'enseigne de la pension de famille, il faut qu'elle ait suivi le geste de l'enfant de l'extérieur, et qu'elle se trouve entre ce dernier et la maison. Au moment où le plan C reprend le plan A, le spectateur doit donc s'attendre logiquement à être encore à l'extérieur. Comme ce n'est pas le cas, le moment où il prend conscience d'être à l'intérieur coïncide comme dans l'exemple précédent avec un sentiment de trouble. Le plan B n'est pas seulement un insert informatif : il s'articule impeccablement avec le plan A et décale alors totalement celui-ci par rapport au plan C. La scène qui suit est construite avec tant de minutie sur le principe de l'unité (de lieu, de plan, de regard) que l'on ne peut considérer ce découpage « en rupture » comme accidentel. Il manifeste, là encore à l'occasion d'un passage extérieur/intérieur, le sentiment que la continuité, facilement réalisable dans la forme (dans le récit), n'est pas aussi facile, aussi évidente, dans l'esprit.

Étrange hésitation, sur le seuil de la connaissance, de l'intimité, que ces contorsions qui donnent à la continuité une allure d'artifice, alors qu'il aurait été si simple d'utiliser un raccord classique... Au travers des paradoxes volontaires de Welles, se dessine la trouble dualité du montage, capable d'exprimer dans le même temps l'évidence et l'incertitude.

Un troisième effet de montage, plus loin dans le film, illustre encore cette façon de placer le spectateur « de l'autre côté », alors qu'il se croit toujours en deçà de l'obstacle. Au moment où Kane, Leland et Bernstein regardent dans la vitrine du *Chronicle* la photographie des collaborateurs du puissant concurrent, la caméra opère un travelling vers cette photo, jusqu'à en effacer les bords du cadre ; après un éclair lumineux, que nous comprenons après coup être celui d'un flash, les personnages quittent la pose et s'animent. Nous sommes déjà quelques années après, et les collaborateurs en question sont passés à l'ennemi, réunis pour fêter l'*Inquirer*. Le raccord manifeste donc ici non seulement le passage extérieur/

intérieur, mais celui des années, et le changement de fortune des deux titres de presse. Lieu, temps, action, tout s'est trouvé modifié au moment même où rien n'a changé à l'image ! (Au sens littéral du terme, puisque la « photo » du départ est en fait l'incrustation du groupe vivant depuis le début du plan dans la vitrine.) Si le montage est censé rendre compte, peu ou prou, du mouvement du récit, ce raccord est pour le moins paradoxal. En tout cas significatif d'une préoccupation réitérée de la part du metteur en scène/monteur, concernant les effets de coïncidence entre liens diégétiques et liens narratifs.

En effet il s'agit bien, dans les trois exemples que nous venons d'évoquer, de marquer l'évolution du récit, en même temps que de souligner le saut auquel celui-ci doit se livrer, pour passer d'un élément de l'histoire à un autre. Si le montage est ici narratif, il l'est au sens plein et fort du terme : description et expression. Décrire l'avancée, exprimer l'obstacle. L'ambition en est d'autant plus nette dans chacune des scènes décrites ici que les effets de fluidité sont par ailleurs beaucoup plus nombreux dans le film. Welles multiplie en particulier les raccords de continuité lorsqu'il s'agit d'exprimer de larges ellipses temporelles. Or celles-ci sont fréquentes, puisque chacun des témoignages qui constituent le film couvre non pas une étape de la vie de Kane, mais souvent une large période, dont l'évocation vient se superposer aux autres. Examinons plus précisément chacun de ces raccords, dont quelques-uns sont restés célèbres.

Tout d'abord celui qui annonce précisément l'épisode de la pension de famille : le journaliste ouvre le manuscrit des *Mémoires* de Thatcher et, sur la page blanche, la caméra opère un mouvement vers la droite, comme pour nous permettre d'y lire les mots tracés à la main. Sur ce fond blanc, progressivement, l'écriture s'efface, et, toujours dans le mouvement de la gauche vers la droite, apparaît un petit garçon qui joue dans la neige. Le passage du papier à la neige, des mots au personnage, le passage de plus d'une soixantaine d'années se fait donc le plus insensiblement du monde, avec une vivacité certaine pourtant, et sans qu'aucune « saute » d'aucun ordre ne manifeste l'écart temporel. Il en sera de même à la fin de la séquence, lorsque, abandonnant la luge que la neige recouvre, le regard, à la faveur d'un fondu enchaîné, retrouve un papier blanc sans qu'aucune transition ne soit signifiée. On notera au passage que le lien (et l'écart) chronologique est donné par un mouvement latéral, alors que, dans le cœur de la séquence, le raccord extérieur/intérieur se fait dans la profondeur de l'image. C'est une figure qui revient à plusieurs reprises dans le film : les mouvements de mémoire se font comme à la surface des choses, alors que les approches, les dévoilements de l'intimité, nous l'avons vu, s'effectuent par pénétration – heurtée. N'y a-t-il pas plus de difficulté à passer des décennies qu'à entrer par une fenêtre ? On pourrait le penser, mais le montage de Welles n'invite pas à répondre par l'affirmative : c'est dans le passage « qualitatif » que le découpage marque la césure, et non dans celui du temps.

Autre séquence dans laquelle les années « filent » : les fameux petits déjeuners entre Kane et sa première femme, qui voient les protagonistes vieillir, leurs relations se refroidir progressivement, et leurs mines s'assombrir. Outre que le récit de cette histoire conjugale constitue un bloc, serti par deux mouvements de caméra symétriques englobant le même décor, il y a un effet de répétition des raccords à l'intérieur de la séquence qui donne à l'écoulement chronologique une fluidité accentuée encore par le ton des dialogues. Comme s'il s'agissait d'une seule conversation, filmée en champs/contrechamps, dont certains *cuts* entre les personnages sont remplacés par des effets de filage. La position immuable des protagonistes, la permanence du décor, et ce mouvement artificiel de la caméra au moment où le « regard imaginaire » passe du personnage masculin au personnage féminin, tous ces éléments, qui ont fait précisément la notoriété de cette séquence, contribuent de manière synergique à sa fluidité. Là encore, procédons par comparaison : on sait que Welles utilise quand il le veut les ruptures brusques : cris, lumière, gros plans, auraient pu venir ici, comme ils le font ailleurs dans le film, scander les étapes de la dégradation des relations entre les époux. Il n'en est rien, et c'est bien une volonté de continuité qui préside à l'agencement de cette séquence, malgré les années qui passent et cristallisent les écarts.

Montage en continuité, toujours, pour la série des représentations données par la seconde épouse, Susan Alexander. Se superposent, en une brillante suite de variations, des plans sur les manchettes de journaux, des plans sur le public, sur le maître de chant, sur Susan chantant, sur les projecteurs... La bande-son est continue, alors que les journaux, dont les titres varient, font état de représentations successives, dans diverses grandes villes du pays. Non seulement le spectateur passe ainsi sans heurt d'une date à l'autre, mais il parcourt aussi une trajectoire dramatique, puisque, sur la fin de la séquence, la voix de Susan s'exténue, alors que la lampe du projecteur s'éteint doucement (le plan suivant étant celui du suicide de Susan). Il y a donc progression et variation (épuiement), mais Welles monte cette séquence en une parfaite harmonie linéaire. Là encore, il ne s'agit pas tant de découvrir que de parcourir. Ce ne sont pas des cheminements qualitatifs que le montage nous invite à faire là, même si les événements qui s'y déroulent, comme pour les déjeuners, sont importants dans leur progression même. Ou plus exactement, ce sont des cheminements d'une autre qualité.

C'est bien, en définitive, ce que tend à montrer cette pratique du montage dans *Citizen Kane* : que dans l'orientation narrative elle-même, il y a plusieurs façons de traiter de la continuité, tout en respectant le minimum de linéarité que demande la narration. Ainsi, tout en conduisant un récit au travers de morceaux épars de souvenirs, de représentations, de subjectivités, Welles tient-il la gageure d'en maintenir l'unité, tout en marquant les ruptures essentielles qui le minent. Une ligne directrice : l'effacement des césures temporelles ; un principe de rup-

ture : l'artifice souligné du passage à l'intérieur. Ce ne sont pas seulement deux séries de raccords différents, ce sont deux types de liens dont la distinction même permet de réfléchir au principe du récit : ce qui fait son unité, ce qui lui permet de dire la différence. Grâce au montage, Welles permet ici à la continuité narrative de ne pas emporter dans son mouvement toutes les identités, tous les fragments du monde : il ajoute à la puissance du flux l'expression de son obstacle.

Une histoire immortelle : le racontable et ce qui ne l'est pas

C'est un des tout derniers films de Welles, tourné pour la télévision française en 1966. Adapté d'une nouvelle de Karen Blixen, il en reprend le thème de façon épurée : un vieil homme, M. Clay, peu avant de mourir, décide de mettre en scène, afin qu'elle se déroule réellement, une légende racontée par les marins sur toutes les mers du monde. Celle-ci est l'histoire d'un matelot recruté sur le port et payé pour coucher avec une femme jeune et belle, dans une chambre d'amour préparée... Cette histoire qui fait rêver les marins n'est évidemment jamais arrivée, et le vieil homme veut marquer son pouvoir sur le monde, sur la réalité, en faisant qu'existe enfin ce qui est raconté, et que puisse être raconté ce qui s'est déroulé... On comprend d'une part que le personnage a une dimension proprement wellesienne : comme le Quinlan de *La Soif du mal* (1958), il cherche non seulement à maîtriser la réalité, mais plus exactement à en contrôler le récit. Tous les héros de Welles tentent ainsi de marquer leur pouvoir en modifiant *a posteriori* les signes de la réalité (Kane dans ses journaux, Quinlan dans ses rapports). Mais au-delà de ce personnage caractéristique, on saisit d'autre part que le propos central du metteur en scène vise le processus de constitution de tout récit. La question au fond, que pose l'histoire racontée par Karen Blixen puis par Orson Welles, est celle de la différence entre instants vécus et épisodes racontés. Au sein même d'un processus mimétique, comment distinguer ce qui fait histoire (le racontable) de ce qui reste vécu (non fixable par une forme narrative) ? L'essentiel n'étant pas ici le contenu existentiel de la réponse donnée à cette question, mais bien la façon dont un film pourra en rendre compte. Comment établir dans le récit filmique une distinction entre ce qui ressortit au récit et ce qui n'y ressortit pas ? Le montage, encore une fois, propose ici une solution.

Il établit, dans le cours du film, une distinction entre les articulations qui fondent la narration. Dans un premier temps, tout ce qui organise les liens autour du personnage principal. Celui-ci est un homme solitaire, coupé du monde et des autres, refusant d'entretenir avec qui que ce soit des relations qui risqueraient de l'obliger, de le « consumer ». Le montage utilisé à son propos, c'est-à-dire l'ensemble des raccords qui entourent ses apparitions, le distingue ainsi. À l'image, l'homme est toujours adossé à un fond qui empêche la vision de se prolonger au-delà : un vaste dossier de fauteuil en osier, un grillage, l'obscurité de la nuit, viennent faire écran à toute tentative de regard lointain. Le personnage est ainsi coupé de son environnement par la disposition scénographique. Mais le lien

qui pourrait venir du découpage, *a fortiori* dans la logique narrative dans laquelle se situe le film, est aussi rompu. Lorsque le personnage dialogue avec ses interlocuteurs, lorsqu'il est en relation avec le champ hypothétique qui s'ouvre devant lui, l'articulation du montage devrait pouvoir en rendre compte. Or précisément les *cut* qui articulent les champs/contrechamps dont il fait partie séparent des espaces sans commune mesure entre eux. Au sens littéral du terme, ils n'ont pas de proportions comparables, ils ne s'organisent ni ne se construisent selon un ordre continu. Dans la conversation initiale entre Mr. Clay et son comptable, la profondeur de champ est très importante derrière ce dernier, creusant l'espace de manière caractéristique, alors que dans les plans en contrechamp, la vision s'arrête au personnage de son patron. Il y a un non-raccord de perspective que l'on pourrait presque appeler un anti-raccord. Ce n'est pas seulement une rupture, c'est une opposition entre les deux champs qui est ici mise en scène. Elle se répétera lors du dialogue entre Clay et le marin recruté pour réaliser l'histoire : une table au premier plan, vue en amorce, accuse un tel effet de perspective que le personnage à l'autre bout paraît relégué très loin dans le champ, et d'autant mis à distance de celui qui, par le biais du découpage, lui fait hypothétiquement face. Le raccord (image et son) établit bien une continuité, mais celle-ci ne fait que mettre en relief la disjonction des espaces en présence. À l'évidence, le découpage s'intègre à une unité de lieu et de temps, mais cette unité est en quelque sorte contredite par l'opposition des « mondes » habités par les personnages, l'opposition des espaces qu'ils hantent. Cet antagonisme verra sa logique poussée à bout lorsque, à la fin du film, Mr. Clay disparaît purement et simplement du découpage, sa mort même échappant au récit, le flux de la diégèse contournant ce personnage qui s'inscrivait en résistance, à contre-cours des articulations habituelles.

Celles-ci ne sont pas pour autant absentes du film. Les actions ordinaires, les mouvements de l'intrigue qui demandent une représentation « mécanique » en usent très logiquement. Ainsi des déplacements du comptable dans la ville : raccords sur le mouvement, raccords de direction, découpage linéaire président à ses actions, et en particulier à sa rencontre avec Virginia. Leurs gestes, leurs pas sont accompagnés par un découpage donnant unité et cohérence au temps qui les porte et aux espaces traversés. Articulations simples, pour des gestes appartenant à une histoire, pour des anecdotes s'insérant comme autant de morceaux assemblés avec cohérence dans l'intrigue racontée par le film. Ce dernier, en tant que récit, ordonne les plans, construit les mouvements, cherche des liens, et des effets de continuité. Ordonnement lisible, attendu, où les fragments trouvent chacun leur place et leur fonction dans un ensemble dirigé, repéré par des éléments de décor, une chronologie de l'action, dont la logique temporelle ne souffre ni discussion ni ambiguïté. Lors de la discussion à l'extérieur entre le comptable et la jeune femme, Welles multiplie les raccords de mouvement, les raccords sur le geste, donnant l'impression que le récit ne peut lâcher un instant ses personnages, attentif à la moindre progression de l'anecdote. Le rythme imposé par le montage,

soutenu par de légers mouvements de caméra qui accompagnent les déplacements des personnages, donne à la séquence une fluidité, une continuité, qui illustrent ce *rubato* dont le cinéaste parle à André Bazin :

« Je cherche un rythme exact entre un cadrage et le suivant. C'est une question d'oreille : le montage est le moment où le film a affaire avec le sens de l'ouïe. [...] Une forme, comme le chef d'orchestre interprétant un morceau de musique avec *rubato* ou non. C'est une question de rythme et, pour moi, l'essentiel c'est cela : le battement. »

A. Bazin, *op. cit.*

Ainsi encore de l'arrivée du marin dans la riche demeure de Mr. Clay : on l'introduit dans la salle à manger, on l'installe, les domestiques lui servent à boire, l'ordonnancement impeccable du souper déroule ses étapes. Très courte séquence, marquée par un montage rapide, où les plans semblent s'affoler, se superposer parfois les uns aux autres – comme si Welles écrivait soudain dans un style télégraphique. Mais l'on reste dans une logique linéaire et narrative, où il s'agit bien de raconter, même de manière succincte, le déroulement d'un repas. L'empressement, l'obséquiosité, le savoir-faire des domestiques emballent l'action, lui donnent ce caractère presque rêvé que l'épisode doit avoir, comme une évocation suggestive au sein d'un récit par ailleurs plus attentif aux détails. Les gestes se succèdent, les objets apparaissent sur la table comme par enchantement, mais la vitesse d'exécution et le glissement des plans sans heurts ni ruptures ne font que renforcer la sensation d'un lien constant, d'une tension temporelle stricte ordonnant les fragments. C'est l'histoire qui se déroule, implacable, telle qu'elle a toujours été racontée, et telle qu'elle doit se réaliser, selon les vœux du maître des lieux : nécessité et linéarité du récit sont au principe du montage.

Il en va tout autrement pour la nuit d'amour que vont vivre la jeune femme et le marin. Enfermés dans une chambre au milieu de laquelle se dresse un lit entouré de rideaux de mousseline, les deux personnages sortent littéralement de l'histoire, s'en échappent, au moment précisément où Mr. Clay pense qu'ils l'accomplissent. Leur rencontre semble être tout autre chose que l'épisode, fût-il central, d'un scénario écrit à l'avance. Et pendant que Mr. Clay, sous la véranda, assiste au lever du jour, à l'extinction des lanternes, et déclare à contre-temps : « Ce n'est qu'une histoire... mon histoire », ceux qui étaient censés la jouer vivent tout autre chose. C'est cet écart, cette subversion de l'ordre imposé par le récit que le montage prend en compte.

Les premiers faux raccords apparaissent lorsque Virginie, avant de s'étendre sur le lit, souffle les chandelles disposées devant les miroirs. Les plans se succèdent en la montrant tantôt tournée vers la gauche, tantôt tournée vers la droite ; elle souffle une, deux, trois bougies, les plans sont plus brefs, le montage plus

serré, et le geste se répète en heurtant la perception du spectateur, qui assiste à une action dont l'enchaînement n'est plus lisible. En effet, la répétition d'une part, et l'inversion d'autre part perturbent le mouvement des plans, comme si tout à coup il n'y avait plus de linéarité, mais une sorte de suspension/dispersion des moments. Est-ce le reflet dans la glace qui inverse la direction du visage de Virginie ? Alors il est possible que les plans où on la voit souffler « à l'envers » ne soient que les échos des précédents, et manifestent une stagnation temporelle – comme si l'on revenait systématiquement en arrière. Est-ce un simple effet de désorientation, lié à l'affolement dans lequel se trouve alors la jeune femme ? Alors ce n'est plus la chronologie, mais la logique même du récit qui se trouve battue en brèche. En un instant, la narration bifurque, ou, plus radicalement encore, change de nature ; les raccords de nécessité sont oubliés, au profit d'un temps suspendu. Ce premier affolement du récit par le montage trouve un écho quelques minutes plus loin, lorsque le marin arrive à son tour sur le lit. Tous les repères temporels disparaissent de la mise en scène : la lumière est constante, il n'y a plus de perspective en profondeur de champ (dans un film qui en regorge par ailleurs, comme nous l'avons déjà noté), et les raccords ne construisent plus une ligne unique. Tous les plans sont baignés dans une lumière ouatée, diffuse, légitimée par la mousseline qui entoure le lit, mais qui leur donne, en même temps qu'à la séquence entière, un aspect tout à fait irréel. Welles alterne alors les scènes à l'intérieur, sur les deux amants, et à l'extérieur, sur Mr. Clay ou son comptable. Chaque fois que l'on voit celui-ci, on est de nouveau dans le temps des histoires, dans l'ordonnancement continu des gestes, dans une durée aux repères lisibles. La véranda où il se trouve architecture l'espace en perspective, on y voit le jour poindre d'un plan à l'autre, et les actions mêmes du personnage (éteindre la lanterne) prennent en compte cette avancée logique du temps. Dans la diégèse, c'est un personnage lié à une tradition séculaire, qui par ailleurs récite des prophéties, et se trouve être un intermédiaire privilégié entre le passé et le présent, dont il a une conscience objective ; autour de lui s'articulent des plans qui égrènent eux-mêmes une temporalité linéaire et limpide. Quant à Mr. Clay, nous l'avons dit, il résiste à ce temps, et le récit, qui continue à courir, l'oublie littéralement.

Dans la chambre, c'est le récit lui-même qui est oublié. Lorsque le « tremblement de terre » advient, ainsi que l'appelle la jeune femme, le montage atteint le comble de la confusion : plan rapproché sur le couple, puis sur le visage de la femme en contre-plongée, sur le buste de l'homme en contre-plongée aussi, sur le dos de celui-ci enfin, qui se détache sur fond bleu uniforme, sans référence réaliste à l'environnement de la chambre. Rarement acte sexuel aura été filmé de façon aussi peu figurative, aussi fulgurante et irréelle. Le montage utilisé par Welles pour cette courte scène brise toute notion de continuité, et par là même toute idée de récit. Des plans se succèdent, qui manifestent une brutale émotion, mais qui le font davantage par agrégat d'éclats que par continuité. Des moments

différents de la nuit, dispersés peut-être dans la chronologie, mais traversés par un identique élan. On retrouve là un principe de collage plus que d'articulation, qui traduit un état différent de représentation, une nature distincte des instants traités. Alors que, pour en arriver là, les événements s'étaient enchaînés, et les plans raccordés, alors que, pendant ce temps, les personnages à l'extérieur s'apprêtent à reprendre le cours des heures, se joue dans l'association violente des plans et des corps un moment hors du flux, qui ne pourra trouver sa place dans aucune histoire. Un moment qui ne pourra être réduit à l'état de fragment logiquement agencé dans la continuité d'autres fragments. Non que ce moment soit plus beau, mieux traité, valorisé formellement. Il n'a de remarquable que son altérité ; il prend sa consistance dans l'enchâssement narratif auquel il est soumis. Ses plans chaotiques forment un tout précisément parce qu'ils n'appartiennent pas à la logique extérieure. C'est cela la force du récit : il entraîne avec lui cela même qui lui résiste, pour en cristalliser le sens.

Une histoire immortelle est ainsi composé d'agencements narratifs divers, qui correspondent à une façon différente de rendre compte de l'événement, pour l'insérer dans un récit ou pour l'en dégager, jusqu'au paradoxe qui consiste à représenter, au sein d'une histoire, l'irracontable même.

Chapitre 2

Le montage discursif

Si le montage narratif utilise l'apparente évidence d'un monde où se reconnaît le spectateur, et sur lequel il transpose la nécessité des continuités et des relations logiques qui organisent par ailleurs l'existence de ce dernier, il est une autre forme de montage qui, ne procédant pas de manière mimétique, tente de démontrer des relations, d'organiser des significations qui ne vont pas de soi. C'est ce que l'on appellera le montage signifiant, qui, utilisant les formes du discours, donne à construire un monde dans le flux duquel il ne suffit plus de s'abandonner.

Selon Christian Metz, « le cinéma a pour matériau premier un ensemble de fragments du monde réel, médiatisés par leur duplication mécanique, qu'autorise la photographie. C'est principalement par la façon de les agencer, de les rapprocher, que le cinéma, s'attachant au monde, devient discours sur le monde¹. »

Juxtaposant deux réalités *a priori* sans commune mesure, ce montage qui « devient discours », et que l'on pourrait donc appeler plus largement « montage discursif », oblige chacune de ces réalités à prendre un sens nouveau, à être regardée autrement, à entrer dans la logique d'une signification différente. Cette « autre logique », née d'une association de fragments, n'est pas seulement une logique de sens ; elle avait déjà, largement, été prise en compte par l'approche esthétique du début du siècle. Avant le cinéma, la peinture est déjà engagée depuis plusieurs années dans cette voie ; pour certains artistes l'unité du tableau, si elle persiste plus ou moins quant au motif, ne repose plus sur un trait liant, mais sur la juxtaposition d'entités élémentaires. C'est par exemple le pointillisme, le divisionnisme, qui ouvrent la voie aux écoles du XX^e siècle. Comme ces peintres découvrant que les couleurs ne sont pas perçues de la même manière suivant celles qui les environnent, les cinéastes, très vite, comprennent le parti qu'ils peuvent

1. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1972.

tirer de la juxtaposition des plans. Celle-ci n'est pas seulement plus ou moins harmonieuse, comme le serait le voisinage de deux couleurs plus ou moins complémentaires : au-delà de cette accointance relative, c'est la « valeur » même des images qui est modifiée par leur proximité, comme le sont les couleurs dans la théorie du « contraste simultané » de Delaunay. C'est ce que traduit Bresson dans les *Notes sur le cinématographe*² : « Il faut qu'une image se transforme au contact avec d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformation. »

On verra, dans le chapitre suivant, les correspondances sensibles, les relations esthétiques, que certains cinéastes ont fait naître d'une telle pratique du montage. Pour l'heure, attachons-nous aux constructions intellectuelles qui ont pu en résulter.

Le fragment comme principe

Le premier « retournement » du montage par rapport au découpage, c'est l'importance qu'il oblige à accorder, par principe, aux fragments considérés pour eux-mêmes. Les différents moments du film, les plans ou les images, les lignes ou les sons, ne sont plus rapportés à une totalité formée par le film, mais à une entité qui les concerne en propre. Si, dans le découpage narratif, « tout ce qui est noté est notable », c'est par rapport à la narration elle-même, à la totalité qu'elle constitue, alors que, dans un type de montage plus proche du collage, chacun des fragments renvoie à sa propre sphère de signification. Le montage consistant alors précisément à associer ces entités, c'est-à-dire à les valoriser en tant que telles au moment même où on les confronte.

Le discours, utilisant chaque plan comme un élément signifiant, est de l'ordre de ce collage « intellectuel ». Lorsque, dans *Le Cuirassé Potemkine*, Eisenstein monte successivement des plans représentant les regards des marins et les fusils des soldats, ou le mocassin blanc d'un officier et la bouche hurlante d'un mutin, ce ne sont pas seulement deux éléments de l'intrigue qu'il confronte, ce sont évidemment deux sphères plus larges, deux univers qui s'ouvrent à la pensée, sollicités par le fragment. Bien entendu, on trouvera nombre de films classiques dans lesquels les uniformes des uns ou les lieux d'habitation des autres renvoient aussi à un univers social, à des déterminations culturelles. Le film réaliste, comme le roman, fonctionne à partir de ces indices, de ces détails. Mais ici, chez Eisenstein par exemple, le cours du film n'emporte pas seulement ces notations pour s'en nourrir : il s'arrête au contraire, grâce au montage, sur l'entité

2. *Op. cit.*

que le plan suggère et cristallise. Le fragment, alors, n'est plus un détail, c'est une représentation.

Le mocassin blanc d'un officier sur les touches d'un piano, dans *Le Cuirassé Potemkine*, n'est pas seulement un détail réaliste : la brièveté du plan, et son cadrage, en font un choix précis, donné et perçu comme tel. Accentué par la grosseur du plan, c'est bien cette image qui est donnée à voir, et donnée à voir comme différente de celles qui la précèdent ou la suivent. La boucle d'un soulier, une bouche ouverte, un œil en gros plan : c'est une véritable esthétique du fragment que ce type de montage met en place. On en trouve des échos plus récents chez Resnais, chez Kieslowski, chez Kubrick. Il leur arrive de sertir une image, de la détacher du flux, de telle manière que les correspondances qu'elle suggère entrent en résonance avec son environnement filmique.

Dans *Le Décalogue* (1988) par exemple, K. Kieslowski agence, au sein d'une structure narrative, des compositions plus discursives, qui permettent des effets de sens par confrontation. Au cours du premier épisode, les écrans d'ordinateur interviennent ainsi plus souvent que l'histoire ne le demanderait ; ils trouvent en fait à s'opposer, à la fin, à des icônes religieuses, elles aussi étrangères à l'anecdote. Ces plans insérés dans la continuité, fragments des systèmes qu'ils représentent, composent par le biais du montage comme un effet dialectique qui nourrit l'intrigue, tout en dépassant l'histoire. Et déjà, dans les documentaires, c'est un type de montage que Kieslowski affectionnait, utilisant un plan récurrent, énigmatique, qui ne prend sa signification dans le film que du fait de sa confrontation aux autres, mais que cette confrontation intègre à l'ensemble. Dans *L'Usine* (1970) par exemple, alternent des plans d'ouvriers au travail, plans rapides, coupés nets, action morcelée, et des plans de cadres discutant. Petit à petit on comprend que c'est l'opposition même de ces plans, et de ces réalités, qui est le thème de Kieslowski, dans la description de l'usine. Et ces plans de gestes, de mouvements, d'efforts, dans leur matérialité même, dans l'épaisseur de leur chair, parce qu'ils sont fragmentés, renvoient au Travail comme notion, autant qu'au « monde du travail » comme objet de discours, bien plus qu'à une action précise et identifiable.

Par ailleurs, chez Kieslowski comme chez d'autres, l'esthétique du fragment n'est pas incompatible avec un principe narratif : elle en est souvent complémentaire. Elle permet, à un moment donné, d'en renverser le point de vue. D'abandonner le fil principal pour habiter, du regard ou de la conscience, soudain, un monde à part. Ou bien de dévier sur une idée, un système de signification, différents des précédents. Le plan en rupture est comme un coup de cymbales dans l'ordre de la pensée : obligeant à changer de tempo, de principe, de référence. Fragmentaire, il fait tonner sa force d'éclat : emblématique, il réorganise par sa capacité de sens. N'est-ce pas le principe, par exemple, des *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard (1999) ? Au lieu de soumettre des

extraits de films et des photogrammes à un discours extérieur, qui, reflétant une chronologie ou une idéologie historique, ordonnerait un flux d'illustration, il laisse les fragments choisis³ arrêter le regard, relancer la réflexion, composer par montage d'autres significations.

« Dégager des images simples c'est refuser de faire des images du monde trop complètes, c'est faire que la même image (ou son) soit une image de et en lutte », déclarait Godard en 1976⁴. Images, ou plans, qui construisent une totalité tout en restant homogènes à un autre ordre. Comme si leur appartenance au film était passagère ; ponctuelle, volontaire, déterminée.

Peu à peu, d'ailleurs, au fur et à mesure de son œuvre, Godard pousse le montage au bout de cette logique, en utilisant de plus en plus de citations. On pourrait dire de celles-ci qu'elles sont des emblèmes de fragments. Non seulement fragments de « réalité », d'espace ou de corps, elles sont fragments de représentations, d'artifices déjà composés. Si les images sont toutes des fragments du monde, les citations, en tant que telles, renvoient d'abord à des unités apparentes qui sont elles-mêmes, par la suite, saisies comme fragmentaires. Les citations questionnent ainsi le principe même de l'unité. Qu'elles soient visuelles : affiches de films, couvertures de livres, étiquettes d'emballages, publicités, dans les films des années 1950 ou 1960 (*Charlotte et Véronique*, *À bout de souffle*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*), ou textuelles, dans les films des années 1990, ces citations, chez Godard, explicitent le caractère ambigu du montage, qui crée de l'unité à partir d'éléments disparates, empruntés à d'autres unités. On est loin du découpage traditionnel qui requerrait une unité *a priori*, et incontestable, du représenté.

Cette esthétique du fragment trouve sans doute dans le gros plan son mode le plus courant. Que ce soit dans le cinéma classique, romanesque, le cinéma publicitaire ou documentaire, le gros plan, inséré dans une continuité, monté donc par rapport aux plans environnants, cristallise deux qualités : esthétiquement, il concentre l'attention, fixe le regard, et intellectuellement, il disperse au contraire, ou plutôt étend la sphère de représentation de l'image. Parce qu'il est déformé, détourné, mis en valeur par l'artifice de la proximité, l'objet du gros plan gagne en capacité attractive. C'est aussi parce qu'il est fragment, incompréhensible en lui-même, impensable, inusité en tant que tel, que sa beauté ou sa forme fascinent. Ce que déjà Rilke admirait dans la sculpture fragmentaire de Rodin, ce que Fernand Léger mettait en avant dans ses recherches picturales, le cinéma va le réaliser systématiquement. Du visage de Greta Garbo à la seringue de *Pulp Fic-*

3. Car il faut bien, évidemment, que ces extraits aient été choisis ; on retrouve l'ambiguïté, abordée dans l'introduction, des éléments filmiques déterminés au préalable, et de ceux qui adviennent plus tard dans la constitution du film.

4. In *L'Avant-scène cinéma*.

tion, en passant par les baïonnettes d'Eisenstein, le gros plan a prouvé sa capacité de fulguration, d'emportement, de rupture esthétique.

A priori, ce gros plan n'est qu'un « rapprochement ». un effet de loupe ou de focalisation sur un aspect de la scène. Il est utilisé comme tel par Griffith dans *The Lonedale Operator* lorsqu'une clef à molette, cachée sous un mouchoir, et que tout le monde avait prise pour un revolver, est montrée de près à la fin du film. Ce plan dévoile la supercherie, s'articule au récit mené jusque-là, le clôt. De même, quand Hitchcock fait un cadre serré sur le petit doigt d'un personnage dans *Les Trente-neuf marches* (1935) pour montrer avec insistance la particularité physique du chef des espions : le plan explique, complète, se situe dans la ligne du récit.

Mais cette utilisation du gros plan, somme toute fonctionnelle, reste du domaine du découpage, et de l'articulation du regard – proche de l'articulation narrative. Il en va autrement lorsque le plan se détache du flux. Lorsque son grossissement n'est pas la continuation d'un mouvement ou d'une explication, mais au contraire un changement de nature, de référent ; à proprement parler, un changement de cadre. C'est ce qui se passe chez Eisenstein ; c'est ce qui passait presque toujours à l'époque du muet aux États-Unis : les gros plans, tournés la plupart du temps après tout le reste, dans d'autres décors, ne bénéficiaient pas nécessairement du même éclairage, du même fond, des mêmes conditions de prise de vue. Ils n'étaient pas « raccord ». Dans leur matérialité même, ils se présentaient comme étant d'une autre sphère, d'un autre monde que ce qui les précédait ou les suivait. Comme si l'attention particulière, la proximité que manifestent ces cadrages conféraient à leur espace, à leur présence, quelque chose de sacré – ou du moins de différent. Les visages, en particulier, apparaissent dans cette sorte de « dégageant » essentiel. On peut se demander jusqu'à quel point le halo de lumière qui entoure les gros plans des stars dans les années 1930 (que l'on songe encore une fois à Garbo éclairée par William Daniels, ou, peut-être plus encore, à Marlene Dietrich telle que la photographie *Loe Garmes* dans les films de Sternberg – *Morocco* [1930], *Agent X 27* [1931], etc.) ne réitère pas ce détachement, cette façon de représenter comme « ailleurs » le visage filmé ainsi. Il y a, dans le montage de ces gros plans, la prise en compte d'une entité qui infléchit le cours des images, au risque – extrêmement limité, et très contrôlé – de l'interrompre un instant. On retrouvera quelque chose de ce travail de rupture dans les gros plans d'affiches qu'utilise Dziga Vertov, ou plus tard Godard, modifiant explicitement la nature de la représentation, pour un effet plus marqué, certes, mais de même principe. Nous en reparlerons⁵.

Gros plans, fragments, inserts (qui est le terme dont on désigne souvent un plan rompant la continuité) participent donc d'un mécanisme complexe, qui fait

5. Sur le gros plan, on peut consulter le n° 10 de la *Revue Belge de Cinéma*, entièrement consacré à celui-ci.

intervenir des qualités disparates : c'est en effet de manière sensible qu'ils rompent ou scandent le cours de la représentation, ce sont nos yeux, nos oreilles, la perception d'un espace ou d'un ordre de proportion qui se trouvent affectés par leur apparition, mais c'est de manière **intellectuelle** qu'ils réorientent l'action. Il faut insister ici sur cet aspect, dont la nature est souvent édulcorée. L'ordre du montage est aussi un ordre de pensée. Contrairement à ce que la mode ou une certaine commodité incitent à croire aujourd'hui, c'est une opération intellectuelle qui préside aux connexions entre les plans. La vision d'un couteau en gros plan, chez Hitchcock, renvoie à l'idée d'un acte, d'une intention, d'un soupçon, même si ces suites logiques sont masquées par un *sfumato* formel et émotionnel. Le montage, lors du concert de *L'Homme qui en savait trop* (1934), ou de tant d'autres séquences célèbres de l'auteur de *La Mort aux trousses*, le montage excite chez le spectateur des émotions liées à la compréhension, aux liens logiques, aux rapports de cause à effet. Les gros plans chargés de tendre le ressort de la dramaturgie, qu'ils concernent une corde qui s'effiloche, un verrou fermé, un boulon qui se dévisse, ne créent un suspens qu'en rapport avec la compréhension qu'ils déclenchent. Tout l'art de Hitchcock est précisément de mêler les connexions logiques aux effets de pure sensibilité, pour atténuer l'implacable simplicité des premières. Le montage, ici aussi, trouble les sens, et ordonne la pensée.

Le cinéma soviétique

Échappant à la logique d'un cinéma narratif d'essence romanesque, les cinéastes soviétiques font, dès les années 1920, converger leurs recherches vers une autre utilisation du montage que celle proposée par le cinéma des pays étrangers, le cinéma américain en particulier. C'est la notion de découpage, très précisément, qui est en jeu, et qu'ils rejettent pour tout ou partie⁶, ainsi que celle, plus diffuse sans doute, de l'anecdote comme objet du cinéma. Le refus d'un cinéma qui serait pur divertissement, d'un cinéma qui ne rendrait pas compte des réalités politiques et sociales complexes (et dont les moyens esthétiques, surtout, seraient incapables par nature d'en rendre compte), associé à une pression idéologique extrêmement conséquente ont donné à ces tentatives, à ces essais, une allure de système qui en a accusé, avec le temps, l'impact. S'ajoute à cela la place prédominante qu'Eisenstein a occupée dans l'histoire du cinéma, dès la sortie de son *Cuirassé Potemkine* (1925), et la quantité considérable d'écrits théoriques que nous lui devons, écrits dans lesquels la notion de montage est toujours prépondérante.

Ce n'est pas ici le lieu de faire une histoire de ce cinéma, ni même celle de ses concepts théoriques. À la seule évolution de la notion de montage chez

6. Cf. plus haut, « La question du découpage ».

Eisenstein, Jacques Aumont a consacré par exemple tout un ouvrage, dense et précis⁷. En revanche, dans le panorama qui nous occupe, d'un art du montage à l'œuvre, et d'une réflexion sur les films eux-mêmes, il est essentiel évidemment de considérer ce que des cinéastes comme Dovjenko, Dziga Vertov, Eisenstein ont pu apporter à cette esthétique du fragment.

Lorsqu'on lit les textes d'Eisenstein sur la mise en scène, et en particulier le compte rendu de certains de ses cours⁸, la volonté d'analyse du monde, et des situations qu'il cherche à en représenter, est manifeste. Dans les propositions d'adaptations qui émaillent ses propos – et ses exercices avec les élèves – la volonté de **compréhension** des diverses composantes d'une scène est flagrante.

Et cette compréhension préalable est comme supportée par le montage, celui-ci venant représenter en quelque sorte l'analyse elle-même. De telle manière que l'on pourrait parler de **montage analytique** comme on a parlé à propos de Braque et Picasso de cubisme analytique. Le découpage accompagne la vision, le montage rend compte de l'analyse. Non qu'il soit nécessaire de recourir au montage pour déclencher la compréhension d'une action dramatique, bien sûr. Mais chez Eisenstein, le premier principe qui donne son sens à l'univers dramatique est la notion de conflit. Et donc, pour comprendre le monde, il faut en comprendre les antagonismes. Entre les classes sociales, entre les individus, entre les prises de position, tous ces conflits trouvent leur illustration dans l'opposition que les images et les plans développent. Le montage sert à la fois à poser ce conflit, à l'affirmer, et à le résorber, c'est-à-dire à le dépasser. C'est alors un « montage dialectique » qui, mettant en présence deux réalités antagonistes, par juxtaposition, permet d'en imaginer la résolution. Cette notion de « montage dialectique » est surtout commode parce qu'elle correspond à la terminologie et aux modèles intellectuels dominants de l'idéologie marxiste. En fait, ce qu'il faut retenir des conflits pris en charge par le montage d'Eisenstein, c'est qu'ils se trouvent, une fois situés dans la continuité filmique, constituer une unité. Parlant des derniers écrits d'Eisenstein, Jacques Aumont déclare :

« Plus exactement, Eisenstein joue, de plus en plus, les deux cartes à la fois : celle de la contradiction (entendue comme conflit, aliment vivant de tout phénomène, et en particulier principe même du montage filmique) et celle de l'unité comme résorption de la contradiction : "Car, en tant que méthode, notre montage n'est plus le calque d'une lutte des contraires [...], il est le reflet de l'unité de ces contraires [...], l'unité socialiste qui vient remplacer tous les siècles et toutes les époques de l'antagonisme" (*Dickens, Griffith et nous*, 1942). »

J. Aumont, *op. cit.*

7. *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979.

8. S.M. Eisenstein et V. Nijny, *Mettre en scène*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1973.

Le montage est donc le moyen par lequel s'exposent les conflits, et celui par lequel ils trouvent à se résoudre dans l'Un. C'est dire à quel point le montage est à la fois un lieu de heurts (plastiques, dramatiques, diégétiques) et un moyen d'embrassement général du monde. Celui-ci trouve son unité non pas dans la continuité, dans le raccord, mais plus sûrement dans l'opposition affichée que permet le montage, et qui rejoint, en fait, le principe cinématographique.

Ce dernier est même compris comme la totalité des « associations d'images » dont le film est constitué :

« Ainsi en arrive-t-il à considérer, par exemple, que, dès le niveau le plus élémentaire, celui du passage d'un photogramme au suivant, il y a quelque chose "de l'ordre du" montage, puisque, à partir de deux images immobiles, on arrive à donner l'image d'un mouvement. À l'autre extrême, Eisenstein trouve des phénomènes de montage dans la succession et l'enchaînement des différentes scènes (épisodes). Du micro montage au macro montage (les termes sont d'Eisenstein dans *Montage 1937*), en passant par le montage "normal", celui des fragments, le concept, la notion, le principe de montage se voit chargé d'assurer l'homogénéité idéale qu'auaravant, en d'autres termes mais pour les mêmes résultats, assurait le conflit. »

Ibid.

Ainsi, le montage tel qu'il apparaît chez Eisenstein – dans ses films, et pas uniquement dans ses écrits – est comme le reflet d'une opération intellectuelle de saisie du monde, de ses mécanismes et de son mode d'être. Mais le terme « reflet » ne suffit pas : si le montage est un art, dans les mains des cinéastes, c'est qu'il est capable de révéler, et même de provoquer une compréhension de la réalité, pas seulement de la « traduire ». Montrant le monde autrement, il en permet une saisie nouvelle ; dans le domaine de la représentation, il est clair que le regard est aussi un outil d'analyse. L'apparition dans la culture occidentale de la perspective, en peinture, ou du roman, en littérature, n'est pas seulement la conséquence d'une manière de penser : elle en est aussi l'outil. De la même manière, le montage par affrontements, le cinéma du conflit, est bien plus qu'un reflet : c'est une façon de comprendre et de faire comprendre. Il y a de l'investigation, en même temps que de la démonstration, dans le montage tel que le pratique Eisenstein.

Prenons deux séquences fameuses, tirées du *Cuirassé Potemkine* et de *Alexandre Nevski*. Dans le premier, lors du massacre sur les escaliers d'Odessa, s'opposent deux groupes dont on peut considérer que le montage nous les donne « analysés », décrits sous leurs aspects les plus caractéristiques, à la manière d'un commentaire discursif. Les soldats du tsar tout d'abord : gros plans sur les bottes, gros plans sur les baïonnettes, plan de dos sur la rangée des uniformes. Aucun visage, aucun geste individuel, aucun regard ; mais une décomposition pourtant des corps, comme une énumération de signes, ou, plus précisément, d'insignes

© Nathan/HER, Esthétique du montage

militaires. Puis le rythme des lignes et des rayures, qui accentue l'analyse du bataillon comme un ordonnancement immuable : ligne des fusils en ordre, des marches de l'escalier monumental, compositions géométriques implacables, dont le montage sec accentue l'impact. De l'autre côté, au contraire, des visages mouvants, une bouche qui crie, un corps qui s'effondre, un autre qui se traîne, les traits les plus élégants ravagés par la douleur. L'homme sans jambes fuit devant les soldats sans visage. Les hommes (et les femmes, surtout) affrontent l'inhumain, et le désordre des uns se heurte à l'agencement impeccable de la machine répressive. C'est dans la décomposition des formes que le metteur en scène trouve l'expression des individualités en même temps que de l'ordre implacable. C'est une démonstration. Mais lorsque la caméra, trois fois, revient sur le geste d'un cosaque sabreur, à la fin de la séquence, ou lorsqu'elle cadre en plan rapproché le visage de la femme hurlant sa douleur, au delà du geste des acteurs, et de l'expression qu'ils manifestent, c'est la fragmentation de l'acte, sa mise en pièces, le battement de ces fulgurances imposées qui créent la sensation d'une autre vérité, d'une dimension à élucider. Investigation du montage.

« Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux », écrit Bresson⁹.

C'est cette fonction d'invention, de création, de proposition – comme si le sens s'inventait au fur et à mesure des confrontations – que le montage d'Eisenstein ajoute à la démonstration. On peut repérer à nouveau ce double statut, par exemple, dans la fameuse bataille sur le lac gelé d'*Alexandre Nevski*. On y retrouve, comme dans *Potemkine*, la composition des images en fonction des forces en présence : les paysans russes sont dispersés sur l'horizon, formant une masse compacte, et comme surgissant des volumes naturels du lieu, alors que les chevaliers Teutoniques sont organisés à l'écran en de rigoureuses figures géométriques, aussi arbitraires que grandioses. Une fois posés ces éléments scénographiques, Eisenstein accentue les caractéristiques plastiques grâce aux cadrages, et le potentiel conflictuel grâce au montage. La musique, le bruit des armes qui s'entrechoquent, et les rapports de plan, qui font aller du plus loin au plus près, du plus calme au plus agité, composent une totalité où chacun des éléments existe avant que de participer à l'ensemble. On songe à ce texte extrêmement pertinent que Roland Barthes a consacré à trois penseurs liant les fragments et la totalité, où il écrit ceci, en particulier, à propos d'Ignace de Loyola :

« L'image est très précisément une unité d'imitation ; on divise la matière imitable (qui est très précisément la vie du Christ) en fragments tels qu'ils puissent être

9. *Op. cit.*

© Nathan/HER, Esthétique du montage

contenus dans un cadre et l'occuper entièrement ; les corps incandescents de l'enfer, les cris des damnés, le goût amer des larmes, les personnages de la Nativité, ceux de la Cène, le salut de l'ange Gabriel à la Vierge, etc., autant d'unités d'images (ou "points"). Cette unité n'est pas immédiatement anecdotique ; à elle seule elle ne fait pas automatiquement une scène complète, mobilisant, comme au théâtre, plusieurs sens en même temps : l'image (ou imitation) peut-être purement visuelle, ou purement auditive, etc. Ce qui la fonde, c'est que l'on puisse l'enfermer dans un champ homogène, ou mieux encore, la cadrer.

« [...] L'image ignacienne n'est pas une vision, elle est une vue, au sens que ce mot a dans l'art de la gravure ("Vue de Naples", "Vue du Pont-au-Change", etc.) ; encore cette vue doit-elle être prise dans une séquence narrative, un peu à la façon de la sainte Ursule du Carpaccio ou des illustrations successives d'un roman. »

R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, Le Seuil*, 1971.

Cette « image » dont parle Barthes assez symptomatiquement, qui est en l'occurrence un système de représentation, une organisation de pensée, on pourrait y voir l'équivalent du système du montage, qui fait connaître dans le même mouvement le tout, chacune des parties, et le mode d'assemblage de ces dernières, en l'occurrence le conflit. C'est d'ailleurs ce qui permet à ce type de montage d'être dynamique et analytique à la fois, construisant et disséquant en même temps.

Dans un tout autre domaine, laissant moins de place au narratif, Dziga Vertov accomplit lui aussi cette démarche d'un montage à double fonction, qui insiste sur l'entité de chaque élément autant que sur l'assemblage qu'ils forment. Rejetant le principe de la fiction dramatique, tournant pendant de longues années pour les actualités cinématographiques, le cinéaste a pour projet explicite de donner du monde une représentation où les effets de regard se substitueraient aux effets dramatiques de l'anecdote. Et Dziga Vertov multiplie les rapprochements, les mises en perspective, les confrontations d'images tournées çà et là, mais composées toujours avec beaucoup de pertinence. Dans son chef-d'œuvre, *L'Homme à la caméra* (1929), les effets de montage sont aussi nombreux que variés. Mais ils ressortissent tous à ce que l'on pourrait appeler un « montage intellectuel », expression empruntée d'ailleurs à Eisenstein. C'est-à-dire à des associations qui ne peuvent être saisies qu'à condition de comprendre, et parfois même de nommer, le contenu des images. La très célèbre séquence des yeux qui s'ouvrent au réveil, et dont le clignotement est monté en alternance rapide avec l'ouverture et la fermeture des persiennes, puis de l'iris d'un objectif photographique, cette séquence qui associe et mélange les ouvertures sur le monde en associe surtout différentes manifestations de l'idée. « L'assemblage des documents les uns avec les autres est calculé de sorte que [...] seuls restent les enchaînements sémantiques de morceaux qui coïncident avec les enchaînements visuels », déclare Vertov en 1928 à propos de ce film. Entre un œil dont bat la paupière et un diaphragme qui s'ouvre, ce n'est pas la forme ou le mouvement qui sont similaires, c'est le phé-

© Nathanau H. Fil., Esthétique du montage

nomène, son principe. Même chose pour un arrosage du trottoir et une jeune femme se lavant le visage dans une bassine. C'est le thème qui se trouve associé par le montage. Comme si le cinéaste allait de l'idée particulière (un plan, une scène) à l'idée générale (l'accumulation des scènes par communauté de contenu).

« Moi, ciné-œil, je crée un homme beaucoup plus parfait que celui qu'a créé Adam, je crée des milliers d'hommes différents d'après différents dessins et schémas préalables » (Vertov, 1923).

Trois, quatre, cinq plans de sportifs répétant les mêmes gestes ; ils sont filmés dans des villes différentes, sur des stades qui n'ont rien à voir les uns avec les autres. Ce ne sont pas des individus, ce ne sont ni des athlètes ni des discoboles. Ce sont des représentations « par accumulation » de l'Athlète, du Discobole. La geste antique, qui passait par la perfection de la synthèse, est remplacée par l'addition et la répétition. Vertov, plus qu'Eisenstein sans doute, laisse ouverte la question de la synthèse : il n'en fait pas une unité close, mais bien l'assemblage d'entités. L'un et l'autre affichent la puissance du discontinu, mais les images d'Eisenstein, peut-être parce qu'elles ont à faire davantage avec la narration, semblent épuiser plus tôt le flux de ces entités disparates. Du moins est-ce ce que le spectateur peut en ressentir, emporté par l'action ; en revanche, dans *L'Homme à la caméra*, les séquences étant soigneusement distinguées en termes de sujet, la scansion est plus marquée, ajoutant à l'arête de la forme (autonomie du plan) l'arête du sujet (autonomie de la séquence).

Mais le montage de Vertov est davantage que cela encore. Au-delà du thème et de l'association d'idées, il reflète la compréhension subtile d'une temporalité qui traverse les états, et en modifie les caractères. Puisqu'à la juxtaposition, à la confrontation ou la répétition des « idées », s'ajoute la tension du flux qui les porte. Toujours dans *L'Homme à la caméra*, le montage se desserre à un moment donné, comme faisant oublier la présence discursive du cinéaste, pour laisser l'espace s'élargir, et quelques jeunes femmes rire dans une calèche, portées par une lumière blanche, et le trot d'un cheval. Jusqu'à présent toutes les séquences ont été très fragmentées, « rompues », le rythme a été celui du montage, et non celui du corps ou des gestes des personnages. Là, dans cette avenue, l'allure des chevaux donne au film une autre respiration – plus classique, plus mimétique dirons-nous. Or l'image, tout à coup, se fige. Le cheval s'arrête. L'élan du regard est stoppé net. L'arrêt sur image est aussi une forme de rupture, et peut-être la plus pure de toutes : ce n'est ni le sujet ni la figuration qui se trouvent interrompus, c'est le mouvement propre des images, et, pourquoi pas, de la projection elle-même. Et c'est bien ici ce qui se passe, puisque cet arrêt renvoie en fait le spectateur à une autre réalité, qui est celle du cinéma lui-même. En effet, l'artifice visuel oblige à prendre conscience que ce n'est pas un cheval qui galope ici, mais un film qui défile – et dont le défilement, précisément, peut s'arrêter. Un peu plus tôt, nous avons vu un caméraman filmer les jeunes femmes dans la calèche ; un

© Nathanau H. Fil., Esthétique du montage

peu plus tard nous verrons des photogrammes (et non plus seulement des images arrêtées), puis une pellicule défiler sur un banc de montage... Cette calèche qui stoppe net, c'est donc à la fois l'utilisation immédiate, et sensitive, du montage comme créateur de rythmes, et l'illustration plus « conceptuelle », qui doit passer par la conscience du spectateur, de l'opération elle-même de montage.

On est dans une conception de la réalité faite d'une association de fragments, quels que soient ces fragments, et sans que la totalité formée en définitive n'ait d'existence préalable. Les films de Vertov ont beau constituer chacun une totalité, c'est la part de chaque plan, sa part dans la somme, qui importe. Les éléments du montage de Vertov ne sont pas comme des mots ajoutés ou retranchés à un texte, mais comme des chiffres ajoutés ou retranchés à une addition. C'est l'identité même du résultat, sa nature, et non sa qualité, qui se trouverait modifiée par un autre choix.

Les figures de rhétorique

Concevoir que le cinéma peut produire du sens (pas seulement de l'imitation), et en particulier que le montage est susceptible de déclencher des articulations d'ordre intellectuel, amène les cinéastes à utiliser les éléments visuels et sonores en des combinaisons expressives qui vont bien au-delà de la chose montrée. De véritables « figures de style », c'est-à-dire des articulations exceptionnelles et néanmoins peu à peu codifiées, voient le jour chez les cinéastes du montage – ceux qui considèrent ce dernier comme un énonciateur de réalité. Il s'agit d'accepter que chaque plan, ou chaque élément du montage (cet élément pouvant aussi bien être une suite de plans qu'un détail de l'image mis en valeur, ou encore un élément sonore), devienne un fragment de discours, et cesse d'être un « enregistrement » pur et simple de la réalité. Que chacun de ces éléments ne soit plus un moment du réel capté, mais un signe, une « image » au sens figuré du terme, c'est-à-dire une désignation. Comme un mot ou une expression, dans le langage, renvoient à une chose sans en donner pour autant un duplicata analogique. C'est un point essentiel, en termes esthétiques – et donc idéologiques – que cette utilisation du montage comme articulation discursive : elle renvoie à une représentation consciente et affichée, tandis que le montage narratif s'essayait la plupart du temps, précisément, à gommer cette dimension explicite de représentation.

Commençons par un exemple simple, celui de la **métaphore**. Celle-ci consiste, pour le dire vite, en une comparaison implicite.

Plan A : des moutons avancent en troupeau.

Plan B : des ouvriers sortent d'une bouche de métro.

Signification de la métaphore : les ouvriers sont (traités) comme des moutons. On ne peut faire plus simple : c'est la séquence inaugurale, l'une des plus célèbres des *Temps modernes* (1936), fameux film de Chaplin. Chez Eisenstein, ce sont des koulaks (ces paysans propriétaires de leurs terres, que la propagande stalinienne visait à éliminer, ce dont tout le cinéma soviétique s'est fait à une époque le relais), comparés à des porcs. Ou bien ce sont, encore une fois, des brebis bêlantes venant se substituer à des fidèles priant et chantant Dieu. Ou c'est, plus subtilement, une goutte de pluie, qui, juxtaposée à un visage de femme, devient la métaphore d'une larme. C'est encore, dans un film de Boris Barnet, la banquise qui peu à peu se craquèle au printemps pour évoquer les sentiments de moins en moins froids des jeunes gens qui viennent s'y promener. Bref, la métaphore, substitution d'un élément signifiant par un autre, est très vite une figure clé du montage soviétique, développée en particulier par Poudovkine, qui l'utilisera dans ses grands récits épiques. C'est une figure de rhétorique, un outil du discours **filmique** : le mouton ou la glace ne renvoient pas à leur réalité et leur individualité, mais à l'idée générale qui les comprend ; on est bien au cœur du montage des significations, élément de discours et d'expression. Bien des métaphores seront utilisées par la suite : des fleurs qui se fanent, la tempête qui fait rage, etc. Mais c'est surtout le cinéma publicitaire, grand utilisateur du montage, qui en fera son miel, juxtaposant les qualités d'un produit et celles des référents qui le valorisent. « Mettez un tigre dans votre moteur ! » : longtemps l'image du tigre Esso est venue illustrer la métaphore de l'énergie. Juste une juxtaposition d'images : le B.A. BA du montage. Mais une juxtaposition qui, par son principe même, efface le mimétisme de l'image, sa transparence première, son réalisme pour tout dire, et lui confère un statut de **signe**, de quasi-symbole, élément qui échappe à son milieu d'origine pour devenir, nous l'avons vu auparavant, fragment autonome, détaché, suffisamment désarticulé pour pouvoir s'associer autrement.

Il en va de même pour l'utilisation du fragment, rhétorique par excellence, qu'est la **synecdoque**. C'est une figure de style qui consiste à montrer (ou dire) une partie seulement de ce que l'on veut exprimer. Figure éminemment économique, puisqu'elle ne demande pas que soit représentée la totalité du référent, elle convient particulièrement aux contraintes du cinéma : une roue qui tourne dans le vide épargne de montrer l'accident dans son entier, et l'ombre d'une panthère remplace avantageusement sa figuration directe. C'est par ailleurs, on le voit, un procédé qui déborde sensiblement le domaine du montage, parce que intimement lié à la dramaturgie visuelle. Lorsque l'on dit qu'une image « suggère », c'est souvent, en fait, de synecdoque que l'on parle, c'est-à-dire de figuration partielle. Un personnage de film dont on ne verra que la main, ou dont on n'entendra que la voix (dans *Chânes conjugales* de J.-L. Mankiewicz, par exemple), existe par ce procédé : il n'est pas suggéré, il est bien « montré », mais partiellement. Ce qui

inscrit le montage au cœur du système : ce n'est effectivement pas dans l'exposition globale du décor que se produit cette synecdoque, mais dans le choix que permet la fragmentation. L'effet que permet le montage est alors sans commune mesure avec celui que permettrait l'éclairage partiel d'une scène : dans ce dernier cas il s'agirait d'un dévoilement parcellaire, alors que, dans le montage, la mise en avant se fait par éléction, exergue, distinction. Lorsque le médecin-major de *Potemkine* passe par-dessus bord lors de la mutinerie, on voit ses lorgnons se balancer à un cordage. Ce n'est pas son corps entier, ce sont ces attributs sibyllins qui marquent la fin du personnage. Or ces lorgnons distingués parmi tout le reste pour désigner le médecin sont l'expression de sa trahison (en inspectant grâce à eux la viande grouillante de vers, il a certifié qu'elle était bonne à la consommation), et, plus loin, de son statut social, lié au savoir. La synecdoque, ici, prend tout son intérêt, c'est-à-dire sa valeur d'amplification du sens. Dans *Il était une fois la révolution* (1971), Sergio Leone utilise au tout début un montage fractionné qui cherche les mêmes effets de sens. Les très riches voyageurs d'une diligence de luxe se moquent des paysans du Mexique, en les comparant à des animaux ; et Leone cadre de très près les bouches de ces personnages, mangeant, éructant, bavant, au sens propre et au sens figuré. Il monte « serré » ces plans de bouche, de telle manière que ce sont ces lèvres, ces dents, la salive et la mastication uniquement qui représentent les personnages pendant la conversation. Là encore, l'expression dépasse de bien loin le réel dénoté.

D'autres, bien d'autres figures de style sont rendues possibles par le montage. Citons la **gradation** : une évolution de la situation que le rapprochement des états de la description rend d'autant plus spectaculaire. Ce sont par exemple les fameux petits déjeuners de *Citizen Kane*, déjà évoqués, où les époux, de scène en scène, deviennent plus lointains, puis de plus en plus hostiles l'un à l'autre. Peut-être n'est-ce pas la peine d'insister davantage sur cet effet rhétorique, tant il est intimement lié au montage : dans le discours écrit ou parlé, il requiert en effet déjà un agencement des mots qui est de l'ordre du « montage serré ». Il s'agit de supprimer les éléments de transition pour que soit plus frappante encore l'évolution entre deux situations comparables. Dès 1911, dans *The Two Paths*, Griffith montre un couple dans un atelier de menuiserie, l'homme au travail, la femme à son ouvrage de couture ; quelque temps plus tard, un bébé joue sous l'établi ; puis deux enfants plus âgés ont remplacé le nouveau-né, sans qu'aucun des parents n'ait changé de place dans le cadre. Une façon de signifier le cours tranquille des choses. Le cinéma muet américain des années 1920, qui a su avec infiniment de talent jouer d'expression au long de ses récits, fournirait de très nombreuses illustrations de cette figure de style, comme de celle, très proche, de la **répétition**. Même montage aux coupes franches, même effacement des transitions, pour mettre en valeur l'identité des situations. *La Foule* (1928), chef-d'œuvre muet de King Vidor, utilise ce mode expressif chaque fois qu'il s'agit de signifier l'uni-

formité des comportements sociaux, en particulier autour de l'activité des employés de bureau. Dans un tout autre registre, Leos Carax procède par succession de portraits montrant Juliette Binoche, dans *Mauvais sang* (1986), avec un mouchoir en papier de couleur différente, sur les yeux, la bouche, le visage en entier, de telle sorte que se compose, par répétition des poses et succession des *cut*, un feuilletage d'instantanés dont la somme n'est pas égale à l'addition quantitative, mais trace le dessin d'une femme mystérieuse et ludique. (Cette figure de la répétition ironique était déclinée vingt ans avant dans *Le Mépris* [1963] où Godard « fragmentait » Brigitte Bardot et fétichisait les différentes parties de son corps.) Jeu de répétitions, comme Guitry avait pu le faire avec Jacqueline Delubac dans *Le Roman d'un tricheur* (1936) l'imaginant différente à chaque plan, dispersant sa personnalité au gré des multiples costumes qu'il lui fait porter (un à chaque plan), lorsqu'il la présente comme pouvant être arlésienne, martiniquaise, parisienne, selon la focalisation de son regard...

Et puisque nous ajoutons à ces combinaisons rhétoriques les **antithèses** (« l'antithèse est une opposition de deux vérités qui se donnent du jour l'une l'autre », écrivait La Bruyère : n'est-ce pas une définition étonnamment proche de ce que le montage est susceptible de produire, lorsqu'il traite chacun de ses fragments comme des entités signifiantes l'une par rapport à l'autre ?), l'ellipse (qui peut se manifester aussi bien dans la jointure entre deux plans, dans l'interstice « rhétorique » du montage, que dans la longueur d'un plan-séquence), l'**anacoluthie** (qui ne serait rien d'autre que l'équivalent du faux raccord, à condition que celui-ci soit manifeste, et pour tout dire ostensible), l'**accumulation**, etc.

Le cinéma publicitaire

Il n'y a pas beaucoup de genres cinématographiques, au sens propre du terme, qui élaborent aujourd'hui des discours. Les films d'intervention (politique), les films militants, les films pédagogiques, qui en seraient les producteurs privilégiés, occupent un espace public extrêmement limité. En revanche, avec le cinéma publicitaire, on est en présence d'un discours qui cherche à représenter le monde selon des finalités précises (influencer le regard du spectateur vis-à-vis des produits présentés, de la façon de les consommer, vis-à-vis de sa propre relation à la société, etc.), en organisant très consciemment les éléments figuratifs de la diégèse. Les films publicitaires construisent des démonstrations ; ce sont des films de propagande, au sens propre du terme. De propagande commerciale, entièrement vouée à l'influence. En cela ils sont passionnants pour nous, car le montage en est un des leviers privilégiés : en effet, il s'agit souvent de films très courts (30 à 40 secondes dans les années 1980, 8 à 20 secondes plus souvent aujourd'hui) dans lesquels pourtant les spectateurs doivent retrouver leur univers, plus ou

moins réaliste, plus ou moins suggéré. Le principe est donc de donner suffisamment d'information en très peu de temps, mais de façon on ne peut plus claire, en privilégiant la lisibilité des éléments essentiels. La plupart du temps, cela se traduit par de nombreux plans, au contenu extrêmement sélectionné : scénographie minimale (pour faire figurer le plus rapidement possible les quelques informations déterminantes) et montage serré (pour permettre l'expression).

Ce premier trait dominant de l'« esthétique publicitaire » (ou si l'on préfère de sa « stratégie ») a pour conséquence de donner à chaque plan, et à chaque articulation, une importance considérable : ils doivent rendre compte d'un univers, et d'un point de vue sur cet univers. D'où un deuxième trait caractéristique : la nécessité pour chacun des plans de renvoyer immédiatement à une réalité connue, à tout un monde, à une situation éminemment reconnaissable. Ce n'est rien d'autre que ce que l'on appelle un cliché. Dans la salle de bains aux couleurs à la mode, aux accessoires rêvés, le spectateur doit reconnaître en un instant – en un plan très court – l'horizon de ses envies et le territoire du plausible ; dans la famille assemblée, les vêtements des enfants, la voiture et le jardin, il reconnaît aussi vite l'image sociale à laquelle il prétend.

Extraire d'un système complexe un cadre représentatif, qui fonctionne de manière autonome et porte l'idée de ce système, c'est le principe de la fragmentation que nous avons défini plus haut. Suggérer les relations qui peuvent unir les personnages, les objets et l'environnement, c'est le principe d'éclairage du montage, qui ajoute de l'expression là où il n'y a dans un premier temps que présentation et reconnaissance. La rhétorique et le cliché se rejoignent ainsi dans le cinéma publicitaire, qui fonctionne alors effectivement comme un outil de propagande, dont le montage est un levier privilégié.

Spot pour un jean Levi's : l'Amérique des années 1960, musique d'ambiance, personnages typés, décor caractéristique. Un jeune homme, en tenue militaire, va prendre un autocar, et quitter sa petite amie : jusqu'à son départ, les raccords sont fluides, dynamiques. Ils entraînent l'action, poussent les personnages vers l'avant. Puis le garçon disparaît du cadre, et son image derrière une fenêtre est effacée par un fondu. La fille est dans sa chambre, elle ouvre un paquet qu'il lui a laissé, et qui contient son jean. La photo du garçon disparaît à son tour, plan de coupe sur une jupe tombée à terre, plan sur la fille en jean se passant la main sur les fesses : le produit est devenu le héros du film, en lieu et place du personnage. Tout le travail du montage (raccords, coupes franches, fondus, mais aussi succession des emplacements d'objets et de personnages dans les plans) vise à substituer le pantalon au garçon parti, en enchaînant les positions et les mouvements. Seize plans en vingt secondes : il faut aller très vite pour donner les informations, et pour cela raréfier ces dernières. Les changements fréquents de plans permettent à cet égard d'imposer les indices, plutôt que de les laisser à l'appréciation du spectateur. Mais une telle succession ne peut avoir de sens que si la logique est donnée par le flux

lui-même : c'est le rôle du montage. Ainsi, par ses contraintes mêmes, brièveté du film, articulation des idées, la publicité impose au cinéma des formes de discours remarquablement économiques. Il faut convaincre : les plans sont liés par une nécessité implacable ; et le faire vite : on ne garde à l'écran que ce qui va dans le sens du raccord. Henri Colpi a été un des grands monteurs français, travaillant en particulier avec Alain Resnais, et réalisant à l'occasion des films publicitaires :

« En montage publicitaire, on ne peut pas attendre que le personnage ferme la porte, donc on brusque le raccord ; il n'y a pas de temps morts... En publicité, ils ont une technique très particulière de fondu enchaîné, qui n'est pas du tout la technique d'un film normal. Normalement, l'enchaîné se fait entre 16 et 32 images. Ici ils font des enchaînés de 4 ou 6 images. C'est presque un plan unique tellement ils sont obligés d'aller vite. Je me suis toujours demandé si parfois ils ne rejoignent pas la vraie technique du rêve. Dans le rêve, qui est cinématographique en diable, il n'y a pas toujours de changement de plan : tout d'un coup on est en gros plan sur un personnage alors qu'avant on était en plan général. On n'a jamais la sensation du *cut*. Donc le rêve enchaîné à la manière publicitaire, on ne voit pas le changement de plan. »

Cinéma, n° 79, juin 1982, « Le cinéma publicitaire ».

Cette absence apparente de *cut*, soulignée par Colpi, est intéressante ; rendue nécessaire par la fréquence des changements de plan, elle donne son unité au monde représenté. En fait, si l'on compare le cinéma publicitaire à ce que nous disions plus haut du cinéma soviétique, on peut considérer qu'il fonctionne selon un même principe dialectique, mais où la confrontation serait totalement édulcorée. Principe général : on pose un monde, un référent cliché dans lequel le spectateur peut se reconnaître. C'est l'opération de « ciblage », indispensable à toute opération de marketing ou de publicité, qui consiste à accorder le fond du décor – au sens large du terme – avec les interlocuteurs visés. Une fois cet univers (c'est le terme souvent utilisé par les publicitaires) installé, il faut y introduire le produit considéré. Soit pour qu'il améliore cet univers, et le « termine » en quelque sorte, soit pour qu'il s'y intègre. C'est l'opération proprement dialectique : la rencontre de deux réalités. Un plan sur le bord d'une rivière, un plan sur le paquet de lessive. Un plan sur les rues new-yorkaises, un plan sur des chaussures de sport. Il faut que chaque entité ait son autonomie, et il faut qu'elles puissent se compléter. Ce n'est pas du domaine de l'évidence : il faut convaincre le spectateur. Le discours est pour cela indispensable, même s'il avance caché. Il faut démontrer que ces pâtes et cet univers italien fusionnent ; il faut démontrer que cet ordinateur et cet univers technologique sont de la même essence. La rencontre des deux réalités fonctionne comme une figure d'attribution : on transmet au produit les attributs de l'univers dans lequel on le plonge. Comme dans le cinéma de propagande, on attribue à tel ou tel individu les vertus choisies, ou à

tel ou tel peuple les pires des forfaits. Le principe de montage est comme la démonstration esthétique de telles coïncidences.

La confrontation n'est pas forcément absente de ce type de montage : il arrive parfois que l'on veuille procéder par antinomie, en opposant le produit à l'univers décrit. Bien des produits nettoyeurs se sont ainsi attaqués à des armées de microbes et de germes. à des étendues de crasse. des concentrations de dépôts gras... Pour saisir à quel point ces montages pourtant simplistes sont eux aussi des machines idéologiques. il suffit de constater leur servitude à l'air du temps : pendant les années 1970. c'est l'agressivité et la conquête qui sont dessinées par le montage publicitaire ; les lessives « attaquent » la saleté, les enzymes sont « glutons », le monde est un lieu d'affrontements divers. À partir des années 1980, au contraire, les lessives se mettent à « protéger les couleurs », à « respecter l'environnement », etc. Le montage a préféré alors la fusion à la confrontation. Les fondus, les montages dans l'image, ont été plus fréquents. On peut tenir cette dialectique édulcorée pour représentative de l'opération d'influence que la publicité construit grâce au montage et à ses possibilités de sutures sécurisantes. La propagande – y compris des opérations de sensibilisation contre la drogue ou la vitesse au volant – peut choisir plus volontiers de maintenir les conflits pour typer des choix de société. Les *cuts* reprennent alors leur fonction. On se souvient par exemple d'un spot publicitaire de Patrice Leconte opposant l'univers de la drogue et celui de la famille ; les cadrages, les couleurs, les éléments de l'image servaient cette confrontation, et le montage, loin d'établir une continuité, évidemment, loin de faire lien, marquait les oppositions.

Les documentaires d'archives

Dans le cinéma documentaire, discours et démonstration sont loin d'être rares. Ce n'est pas parce que les images proviennent d'une réalité non programmée qu'elles ne peuvent pas être assemblées selon un principe extérieur, et démonstratif. Le détournement d'images à des fins politiques ou idéologiques, là encore, pourrait en donner de nombreux exemples. On a vu, du Koweït. de la Roumanie, d'Afrique, tant de manipulations récentes modifier la perception des événements...

Mais pour que ces opérations de montage ne se confondent pas avec le dessein qui les provoque souvent, et que la manipulation – au sens propre – qui les caractérise ne soit pas assimilée automatiquement à une tromperie à courte vue, prenons des exemples hors de l'actualité. Pour voir à quel point les latitudes et les implications du montage de fragments peuvent être importantes sans que s'y mêlent forcément des connotations péjoratives, voyons par exemple comment procède Alain Resnais quand il coréalise *Guernica* (1950), ou Marcel Ophuls *Veillées d'armes* (1994).

Le court métrage d'Alain Resnais a pour sujet aussi bien la toile de Picasso, que l'événement historique lui-même auquel elle se rapporte. Disons qu'il mêle, précisément, dans sa matière même, le moment réel et sa représentation ; se confondent les objets esthétiques et les fragments de réalité, comme si chaque « morceau », en tant que tel, était de nature équivalente. Comme si la découpe cinématographique suffisait à mettre l'événement réel au même niveau d'existence que sa représentation. Une fois posée cette identité, il reste la manière dont le film se construit : empruntant à toutes les périodes de création du peintre, il utilise des tableaux, des détails, des fragments, et compose grâce à eux une sorte d'épique dramatique sur les crimes de guerre, la souffrance et l'espoir. La particularité du montage en est précisément que Resnais associe dans un même mouvement (parfois un même regard, un cri, une attitude) des corps ou des visages qui ont été peints séparément, à des années de distance. Pour dire l'horreur et la désolation, il associe des visages peints par Picasso au début du siècle, des silhouettes composées bien après *Guernica* et des fragments de ce tableau. Il construit, par le montage, un ordre et un sens qui n'existaient pas dans le matériau initial. On est proche d'un Dziga Vertov qui associe, dans *L'Homme à la caméra*, un plan sur une jeune femme qui dort, et un plan sur une affiche où les personnages, semblant la regarder, font « chut » en posant leur index sur leurs lèvres. Des éléments épars (et qui le sont manifestement, d'où l'importance de cette réflexion « en actes » sur l'hétérogénéité des sources de représentation) associés dans une articulation nouvelle : c'est un montage de documents qui est de l'ordre du discours, impossible à assimiler à un acte de simple enregistrement, ou de « captation ».

On peut analyser de la même manière certains passages de *Veillées d'armes*, documentaire de Marcel Ophuls sur les correspondants de guerre, en grande partie consacré au siège de Sarajevo pendant l'hiver 1992-1993. Ophuls y procède, en termes de montage, par ce que nous pourrions appeler des greffes. Des associations volontaristes, des ajouts extérieurs, des images collées par intention démonstrative ; c'est l'œil du cinéaste qui ordonne, c'est son esprit qui recompose, procédant selon un arbitraire des associations que seul le contenu du discours légitime. Des sources hétérogènes, là encore, mais qui vont « prendre » ensemble comme naturellement... comme « prend » une greffe sur un tronc. J'emprunte cette métaphore de la greffe à un peintre surréaliste ; ce n'est pas un hasard :

« Pour en venir aux créatures d'aspect hybride issues d'un automatisme que j'ai pratiqué avec ardeur depuis cinquante années presque sans trêve, j'avancerais ceci qui me sépare de mes compagnons de route : je ne suis pas pour le collage, je suis pour la greffe.

« (Un naturaliste éminent me le confirmait : "vos créatures sont viables"). »

A. Masson, *La Mémoire du monde*, Skira, 1974.

On voit bien ce qui caractérise la greffe pour André Masson, et qui la rend, me semble-t-il, applicable au montage signifiant : il faut qu'elle soit viable, c'est-à-dire qu'elle impose presque « naturellement » son existence, contrairement au collage. Qu'une fois la connexion établie, le lien réalisé entre deux éléments que l'on n'attendait pas dans ce rapport, leur assemblage paraisse on ne peut plus normal, compréhensible, logique. N'est-ce pas, tout compte fait, et toute habitude de langage oubliée, ce que nous avons vu à l'œuvre chez Eisenstein, ces rapprochements improbables qui deviennent les fondements d'une vision, ces confrontations qui cimentent une explication du monde ?

Dans *Veillées d'armes*, donc, c'est ce procédé que le montage adopte : une idée en appelle une autre, qui déclenche une comparaison, elle-même reliée à une explication en amont, etc. Sur une montagne qui domine Sarajevo, le chalet de quelques dirigeants serbes : à l'intérieur, des ecclésiastiques orthodoxes bénissent la maison, en psalmodiant des chants religieux / *cut* / images de maisons bombardées, de toits en feu, d'habitants fuyant sous les balles (le quotidien dans la vallée) ; les chants religieux continuent / *cut* / retour au pope orthodoxe devant la fenêtre dominant la vallée / *cut* / en noir et blanc, une cérémonie nazie à laquelle participent des dignitaires de l'Église catholique ; les mêmes chants religieux qu'au début accompagnent encore ces images. Au premier *cut*, une antinomie (la bénédiction, les ravages de la guerre) ; au deuxième, une comparaison (les dirigeants serbes, les cérémonies nazies) : avec trois sources d'images totalement hétérogènes, mais une continuité sonore et des articulations internes, Ophüls construit un discours.

Autre séquence : une journaliste d'Antenne 2 est interrogée sur la spécificité d'être femme dans ce métier / *cut* / interview d'une journaliste ayant participé au débarquement en Normandie en 1944 / *cut* / extrait de *Seuls les anges ont des ailes*, de Howard Hawks (1939), dans lequel une femme rivalise avec un homme / *cut* / suite de l'interview à Sarajevo. Même principe : Ophüls rapproche des événements, des propos, et des séquences de fiction pour établir des connexions intellectuelles, entre des idées, et entre des types de représentation. Le procédé est audacieux : il oblige le spectateur à établir des relations qui ne vont pas de soi. C'est l'habileté du montage, la fluidité des raccords, la similitude apparente des situations qui tiennent lieu d'arguments. Voilà la puissance et la perversité de ces façons de faire : le discours du montage signifiant ne peut pas être rationnel, il est esthétique, au sens large du terme. C'est l'habileté de la forme (et son intelligence, dans les cas que nous avons cités) qui tient lieu d'argumentation, et qui emporte ou non l'adhésion. L'impression d'un contrechamp sur la ville en flammes, la confusion d'une bande-son et d'une image décalée. Mais, comme dans toute production de sens paradoxale – et c'est bien le cas ici, la greffe est hors de la règle –, l'arbitraire côtoie la découverte. Il y a autant de risque à prendre ce type de montage pour argent comptant (pour une démonstration, qu'il n'est

pas) qu'il y a d'intérêt à le considérer comme ouvrant des horizons nouveaux. Toute la différence de principe entre le cinéma de propagande et celui de Marcel Ophüls est là : l'un fait mine de travailler sur le réel et camoufle ses éléments rhétoriques, l'autre manipule ostensiblement des représentations jusqu'à en faire un des thèmes explicites de son film. Avec des moyens similaires : juxtaposition, association, superposition ; montage.

Le montage à l'œuvre (2) : Resnais, ou le discours

D'*Hiroshima mon amour* (1959) à *On connaît la chanson* (1997). Alain Resnais n'a cessé d'expérimenter le cinéma comme art du montage, dans lequel chaque image, exposée à des rencontres étonnantes, s'affirme d'abord comme un fragment de l'œuvre plutôt qu'un fragment du monde. Hors de tout réalisme, les plans successifs ne se donnent pas tant comme appartenant à une unité déjà constituée, qui serait la réalité, mais plutôt comme les éléments d'une totalité qui se construit elle-même, un discours, une représentation, une subjectivité. Revendiquant l'artifice de la représentation, le cinéaste en pousse la logique à bout, en constituant le film comme une unité dont l'écriture est à elle-même sa propre légitimité et sa propre cohérence. Dans cette forme unitaire (mais non fermée), de type discursif, Resnais fait jouer des contrastes, des oppositions ou des démonstrations, en utilisant chaque image et chaque son comme autant de signes dont la validité dépend essentiellement de la structure.

Une telle conception repose sur un découpage très précis, qui est la matrice incontestable du film, et dont ni le tournage ni le montage ne s'éloignent¹⁰. Mais, dans le cadre même de cette « autorité » du découpage, une place est laissée (ou préparée) aux effets sensibles que le montage pourra provoquer. Avec Resnais, dans une proportion différente selon les films, le montage est à la fois l'architecture d'un ensemble (*Hiroshima mon amour* ou *Mon oncle d'Amérique* [1980], par exemple) et la musique sensible du moment (*L'Année dernière à Marienbad* [1961] ou *L'Amour à mort* [1984]). Cette double fonction, assumée, travaillée, aux formes sans cesse renouvelées, permet de faire le lien entre un montage discursif et un montage de correspondances que nous avons ici, pour les besoins de l'analyse, distingué nettement.

10. On lira à ce propos, pour démêler les fonctions respectives du découpage et du montage chez Resnais, les très fines analyses de François Thomas dans son livre *L'Atelier d'Alain Resnais* (Paris, Flammarion, 1989), qui comporte en outre un entretien avec Albert Jurgenson, monteur du cinéaste.

En effet, comme Eisenstein (dont ce trait le rapproche bien davantage que les thèmes de leurs œuvres respectives), Resnais pratique un cinéma « cérébral », mais avec des outils sensibles. Ce sont des rythmes, des lumières, contrastes de noir et blanc ou de couleurs, qui provoquent et soutiennent un processus intellectuel qui les dépasse. C'est peut-être la quintessence d'une esthétique de la représentation, et c'est très consciemment la visée de chacun de ces deux cinéastes. Youssef Ishaghpour note à propos d'*Hiroshima mon amour* :

« C'est, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, un flux de pensée et d'émotion comme le voulait Eisenstein : "La structure du dialogue reconstruit selon la base spécifique des moyens d'expression du cinéma sonore sera celle du monologue intérieur (... disait-il), qui réchauffe l'abstraction glaciale et ascétique du seul processus intellectuel, en le transposant sur un plan plus proche du sujet et de ses émotions." C'est Resnais qui a réalisé, enfin, "la quatrième dimension du cinéma" par le montage mimétique, rythmique, harmonique, contrapuntique, intellectuel, en jouant des luminosités, des tonalités, des infimes nuances du gris pour les paysages, de la netteté, de l'intensité, des grosseurs des plans, des durées, des volumes, du graphisme, des directions, des motifs musicaux multiples et du non-synchronisme du son et de l'image. »

Y. Ishaghpour, *D'une image à l'autre*,
Denoël, coll. « Médiations », 1982.

C'est bien le montage qui est décrit là, dont les éléments d'expression purement sensibles sont mis en évidence, par rapport à un traitement scénaristique qui procéderait par dénomination. À l'instar de celui d'Eisenstein, le « flux de pensée et d'émotion » que construit Resnais est tout à la fois plastique, sonore, et discursif ; c'est à partir d'éléments sensibles qu'il construit une unité intellectuelle. Mais cette unité n'a ni l'évidence du mimétisme (nécessité narrative), ni celle de l'aléatoire (poésie des correspondances) : il faut l'imposer, il faut convaincre le spectateur de sa validité. Tout le projet cinématographique de Resnais est l'illustration du principe même de montage : associer des éléments épars pour donner un sens à leur juxtaposition, et leur donner, par juxtaposition, un sens nouveau. Quitte à simplifier, une fois de plus, allons même plus loin : le découpage est ici une étape où sont « avancées » des contradictions (au sens où l'on « avance » des arguments), et le montage une étape au cours de laquelle on leur cherche une résolution. On pourrait dire qu'il y a chez Resnais cette interrogation incessante : « Comment faire cohabiter des éléments du monde si différents ? » Si différents qu'une sensation présente et un souvenir (*Hiroshima mon amour*), si différents qu'un sentiment de culpabilité personnelle et un sentiment de culpabilité collective, si différents que les destinées de Trotski et celle de Stavisky, ou celle des trois personnages de *Mon*

oncle d'Amérique. etc. Non seulement sur le plan des thèmes ou des propositions narratives, mais aussi sur le plan de la forme : comment faire cohabiter l'écoute de la musique et l'intérêt pour une intrigue dramatique (*L'Amour à mort*), les thèses d'un psychologue, une fiction contemporaine et des extraits de vieux films (*Mon oncle d'Amérique*) ? L'hétérogénéité des matériaux ajoute une dimension fondamentale à ce montage, comme nous l'avons vu à propos de *Veillée d'armes*, de Marcel Ophüls. Ce sont effectivement des collages qui sont mis en œuvre ici, dont l'hétérogénéité est manifeste, mais que le montage prend en charge pour leur donner une unité.

Chaque film de Resnais est ainsi une « épreuve » : celle de la dispersion supposée, à laquelle le montage aurait la charge de proposer des articulations satisfaisantes. C'est en cela, sans réduire le cinéma de Resnais à une construction intellectuelle (qu'il est aussi), que l'on peut parler de « démonstration », ou de « discours » : un système qui force à sa logique les éléments épars qu'il intègre. Mais c'est un système interrogatif : les collures, pour n'être pas manifestes, imposent pourtant l'hétéroclite, et l'offrent, tel quel, comme objet poétique. Dans une telle œuvre, découpage et montage trouvent sans grande ambiguïté à se relayer et se compléter dans leurs fonctions respectives. C'est ce qu'exprime le monteur Albert Jurgenson à propos de *La vie est un roman* (1983), qui mêle trois épisodes de l'histoire d'un château :

« Dans le cas de films aussi précisément conçus et découpés, les choix de montage se limitent à peu de chose. En l'occurrence, je crois qu'on a juste interverti une séquence ou deux, des choses très minimes. D'autant plus que c'est finalement un film très homogène, à ma grande surprise. Je m'attendais à des chocs permanents entre les périodes, les genres et les personnages, et en fait pas du tout : on passe d'une époque à l'autre de manière très naturelle, à tel point que j'ai fini par me demander si les gens s'en apercevraient. Et pourtant les styles de décors, de lumière, de costumes n'ont rien à voir. Mais c'est comme ça : il n'y a pas, dans ce film, une seule collure qui "s'entende". Bien sûr, cela tient à la conception d'Alain, et à sa mise en scène. [...] On voyait les rushes, on choisissait les prises ensemble, et après on se laissait guider par les images elles-mêmes, tous les choix de structure étant établis depuis longtemps. On procédait uniquement par association d'images, mais en réalité ces associations existent déjà dans la tête d'Alain, et dans son découpage, au moins en germe. »

Entretien avec Albert Jurgenson,
CinémaGraphie, n° 88, avril 1983, « spécial Alain Resnais ».

Ce à quoi répondent, de façon très symptomatique, ces propos du cinéaste dans la même revue :

« Oui, je sais que Nuytten¹¹ et Jurgenson, entre autres, s'attendaient à des chocs d'images... Peut-être que cette souplesse inattendue est une qualité, peut-être que c'est un défaut, il est encore trop tôt pour le savoir, et c'est cela qui est amusant. Sur le papier, on croyait voir des ruptures ; et une fois le film tourné, il s'agit de soudures, de glissements. C'est pour ce genre de surprises que ça vaut le coup de faire un film. »

Cinématographe, n° 88.

Ici, très nettement, le découpage pose des altérités, et le montage, plan par plan, établit des liens. À propos de *Mon oncle d'Amérique*, la question revient, et le même monteur raconte à François Thomas la difficulté qu'il pouvait y avoir à monter les extraits de films anciens, les interventions du professeur Laborit (qui expose ses thèses anthropologiques), les images d'expérience avec les rats, et les éléments de la diégèse elle-même :

« C'était un montage très complexe en fin de compte : je me trouvais avec du gruyère, il me manquait toujours quelque chose. L'intérieur même d'une scène de comédie pouvait être interrompu par une intervention de Laborit, par les rats ou par une image de cinémathèque. Il était donc très difficile de rythmer une scène. Tant que nous ne disposions pas, par exemple, du texte de Laborit qui accompagnait les images, il était très difficile de juger. Ce que nous avons fait, Jean-Pierre Besnard et moi, c'est couper les plans normalement : on indiquait dans la marge que tel plan durait encore une minute, que nous pouvions utiliser si besoin était. Tout cela était très dirigé, pas du tout incertain, mais Alain avait laissé une grande marge, ne sachant pas toujours à quel endroit ces "tournages" parallèles allaient se superposer, se continuer. On ne peut pas dire que la construction de *Mon oncle d'Amérique* ait été établie au montage, mais elle a été profondément régénérée à ce moment-là. »

A. Jurgenson, *op. cit.*

Guernica et Hiroshima mon amour

Dans *Guernica* (1950), Resnais traite d'un bombardement, un fait historique majeur, au travers de documents d'époque et de multiples tableaux ou sculptures de Picasso, dont ne sont retenus la plupart du temps que des détails, des fragments. Un seul de ces tableaux, le fameux *Guernica* évidemment, est en rapport avec l'événement historique, mais tous sont amenés par Resnais à participer à la représentation de l'horreur et du drame.

11. Le chef opérateur du film.

Dans *Hiroshima mon amour* (1959), le réalisateur traite aussi d'un bombardement, en mêlant là encore des traces objectives (photos, victimes dans des hôpitaux, objets retrouvés) et des représentations, où le souvenir et la conscience prennent une large part. Mais cette conscience elle-même est éclatée : la dispersion des souvenirs et des sentiments de la jeune Française (Emmanuelle Riva dans *Hiroshima*) répond à la dispersion des détails et fragments des œuvres de Picasso dans *Guernica*.

Le montage de ces films s'élabore donc à partir des traces que constituent, çà et là, les objets quotidiens ou les œuvres d'art, les végétaux ou les sculptures, les titres de journaux. Leur disparité rend compte de la logique hétéroclite du monde, mais surtout de la difficulté qu'il y a à recueillir en un même mouvement, dans une même unité, ces éclats aux statuts si variés.

« Les spectateurs se sont offusqués parce que Manet avait mis sur une même toile des éléments que l'on avait l'habitude de montrer séparément, il y avait là un mélange des genres inhabituel et sans doute choquant. Dans *Hiroshima mon amour*, comme l'indique déjà le titre, on mélange aussi des choses que l'on ne traite généralement pas ensemble. On raconte une histoire d'amour en touchant à des faits douloureux et en utilisant un contexte inaccoutumé sans que les protagonistes y participent dans le présent. »

Alain Resnais, in *Les Lettres françaises*, 14 mai 1959.

Les traces qui défilent devant la caméra de *Guernica* sont toutes des artifices, des représentations : photographies mélangées, tableaux recadrés, images superposées. Elles font du film, comme ce sera le cas pour *Nuit et brouillard* (1955), un film sur la transmission de l'événement aussi bien que sur l'événement lui-même. Déjà, la question principale est « comment se souvient-on ? » : ou plutôt, en abyme : « quel montage permet au souvenir de vivre, et de se transformer ? » Les traces du bombardement d'Hiroshima sont organisées en musée, les événements sont reconstitués dans le film présenté aux visiteurs : le personnage féminin accomplit le même périple que les spectateurs de *Guernica* au travers des représentations, et de leur montage. Sa voix, incantatoire (« Je les ai vus... Je les ai vus... »), rappelle celle de Maria Casarès lisant à propos du drame espagnol le texte de Paul Eluard. Elles sont, l'une et l'autre, le principe de rassemblement de ces images aux sources hétéroclites dont le pêle-mêle est aussi émouvant que significatif : il n'y a pas de représentation privilégiée, il n'y a pas d'ordre et pas de logique dans l'Histoire ou dans le souvenir. Le montage se permet le désordre parce que le souvenir et la conscience sont eux-mêmes conditionnés par ce désordre. Comme l'écrit Marie-Claire Ropars-Wuilleumier :

« Ces temps confus, ces espaces mêlés esquissent peu à peu un univers obsédant, où le problème essentiel n'est pas d'affronter un personnage à un drame, mais seu-

lement, suivant l'expression d'Agnès Varda, de "démêler les attaches d'un homme avec le monde". [...] La question dans *Hiroshima* n'est pas de l'amour, mais de la possibilité d'exister, de la possibilité de vivre dans l'instant, d'échapper à cette destruction perpétuelle du présent par le souvenir, et du souvenir par le présent. Un lien profond existe alors entre Hiroshima et l'amour ; il n'y a certes pas de commune mesure entre l'amour allemand ou japonais et la mort d'Hiroshima, mais dans les deux cas le souvenir est destructeur et nécessaire à la fois : la ville comme la femme ont été désintégrées – c'est peut-être la signification des premiers plans du film, chair brûlée puis chair lisse, "passage de la peau source d'extrême douleur à la peau source d'extrême plaisir". *

M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, *Esprit*, juin 1960,
repris dans *L'Écran de la mémoire*, Le Seuil, 1970.

Dans le désordre apparent, dans l'éclatement des sources, apparaissent des liens nouveaux, des sens inusités... C'est une des caractéristiques fondamentales de ce type de montage, conçu pour échapper aux logiques ordinaires et susceptible de construire d'autres schémas, d'autres modèles, des modes de pensée nés d'associations nouvelles. Dans *Guernica*, l'utilisation des fragments de Picasso est symptomatique : ce sont plus d'une centaine d'œuvres de Picasso, datant de 1902 à 1949 (esquisses, études, lithographies, sculptures, etc.), qui constituent la matière du film, œuvres modifiées, reprises, recadrées, avec une totale liberté, et qui s'associent au texte d'Eluard. La liberté de Resnais est provocatrice : non seulement elle ne respecte pas l'intégrité des tableaux, mais elle recompose véritablement par le montage *cut* d'autres groupes, d'autres relations entre les personnages ou les éléments peints. Un seul exemple, mais dont le principe peut être généralisé à toutes les parties du film : après les vers d'Eluard dits par Maria Casarès :

« les femmes et les enfants ont le même trésor
dans les yeux, les hommes le défendent
comme ils peuvent »,

suivent sept plans sans commentaire. On voit d'abord (A) : la tête renversée de *L'Aveugle* (dessin, 1902), puis (B) un détail de *L'Acteur* (1905), puis, comme en contrechamp, un détail (C) de *Femme à l'éventail* (1905), de nouveau le plan précédent (B), puis (D) *La Mort d'Arlequin* (1905), le même plan de *Femme à l'éventail* que précédemment (C), et enfin (E) un agrandissement de ce dernier. Le visage de l'Acteur et celui de la Femme semblent se répondre, et le geste de cette même femme paraît illustrer le vers d'Eluard. Toute une scénographie, autour de la mort, se met en place, qui n'est pas due à Picasso, mais à des fragments de Picasso : l'unité en est recrée en dehors de lui. Resnais, qui est ici son propre monteur, s'est comme approprié une matière filmique dans l'œuvre de Picasso, comme un autre cinéaste l'aurait fait avec un paysage, le corps d'un acteur, un événement « capté » ; de cette matière il a recomposé une forme. Chris Marker,

© Nathan/LEIR, Esthétique du montage

longtemps après, rejoint ce projet avec ses propres images, dans une œuvre intitulée *Immemory*, fondée sur les rapports que ces images peuvent entretenir :

« Mon hypothèse de travail était que toute mémoire un peu longue est plus structurée qu'il ne semble. Que des photos prises apparemment par hasard, des cartes postales choisies selon l'humeur du moment, à partir d'une certaine quantité commencent à dessiner un itinéraire, à cartographier le pays imaginaire qui s'étend au-dedans de nous. En le parcourant systématiquement j'étais sûr de découvrir que l'apparent désordre de mon imagerie cachait un plan, comme dans les histoires de pirates. »

Chr. Marker, présentation de son CD-Rom *Immemory*,
Centre Georges-Pompidou, 1998.

Si Resnais ne cherche pas une logique interne aux détails des tableaux, il en invente une autre : des regards échangés, des gestes qui se répondent, une horreur partagée par des yeux et des visages pourtant disséminés dans des cadres lointains, à des années de distance¹². À partir de cette hétérogénéité des sources, le cinéaste compose un discours, un implacable réquisitoire dont les éléments, comme ce sera le cas plus tard dans *Nuit et brouillard*, s'assemblent en une logique retrouvée.

Guernica comme *Hiroshima* exposent l'essence de ce montage qui construit un monde – ou un discours sur le monde, ce qui est, en l'occurrence, équivalent – à partir de fragments d'espèces différentes. Ce n'est pas vraiment un collage, au sens où celui-ci se contenterait de juxtaposer les éléments, sans pouvoir les articuler effectivement. Dans l'un et l'autre de ces films, si l'éparpillement demeure, il construit aussi une continuité logique. Continuité forte, aux liens assurés : même si l'on est dans le domaine de la fiction, de la création poétique, il n'empêche que les relations à l'œuvre, ici, leur force de persuasion, le caractère affirmé de la démonstration ne laisse aucune ambiguïté au propos. Les termes « démonstration », « discours », peuvent paraître exagérés à propos de telles œuvres ; mais ce serait méconnaître la force de leur construction d'en nier le caractère implacable – même si Resnais lui-même se défend de tout didactisme. Le montage de *Hiroshima* n'est pas de l'ordre de la proposition, non plus que celui de *Guernica* ou de *Nuit et brouillard*. Un plan sur une main puis sur une autre, un plan sur la désolation puis sur la révolte : le montage des affects comme celui des scènes « documentaires » crée autour du personnage interprété par Emmanuelle Riva une unité de sens qui, pour être d'une dimension sensible, n'en est pas moins du domaine de l'affirmation.

© Nathan/LEIR, Esthétique du montage

12. Une analyse complète de ce montage et de ses sources a été faite par Chantal Postaire dans un travail passionnant : *Analyse de l'utilisation de documents dans trois courts-métrages coréalisés ou réalisés par Alain Resnais*, mémoire de maîtrise, université de Caen, 1998.

La question du temps, primordiale il est vrai, a passablement gêné les commentateurs de cette œuvre, qui ont tendance à se focaliser sur les rapports complexes qu'y établissent passé, présent, futur, mémoire, etc. Mais cette « recomposition du temps » n'est qu'un avatar du mouvement plus général qui pousse tant de films de Resnais à reconstituer une unité à partir de bribes et de détails qui ont quitté leur ensemble originel. Le montage discursif trouve ici une puissance d'expression liée à une extrême subtilité. Les documents de *Guernica*, comme les sentiments des personnages d'*Hiroshima mon amour* (et leurs sensations), sont extraits de leur contexte d'origine, « décadrés », transportés vers une autre lumière, une autre organisation, où ils trouvent une autre Raison. Quintessence du montage cinématographique, dont l'apparente fonction de fragmentation se révèle possibilité de recomposition, et dont la culture contemporaine ne cesse de se nourrir, ces effets de synthèse sont associés à une conception « musicale » qui consiste à faire vivre, à côté des ordonnancements théâtraux, une organisation rythmique des images et des sons.

L'Amour à mort : stances

Les longs travellings puis les plans montés court, les respirations d'un plan large ou les alternances de voix composent dans tous les films de Resnais un rythme formel voulu et préparé avec soin par le cinéaste. Un rythme qui, attaché en propre à la succession des fragments qui s'opèrent à l'écran, leur confère une sorte de légimité nouvelle à « être ensemble ». Les articulations du discours de contenu sont comme baignées dans une forme musicale qui les fortifie, les cristallise, les impose. C'est la chorégraphie des mouvements de caméra, dans *Le Chant du Styrène* (1958), dans *Stavisky* (1974) ou *Providence* (1977), ce sont les scansion des coupes, dans *Muriel* ou *Mon oncle d'Amérique*, qui constituent la véritable forme, la synthèse des matériaux utilisés dans ces films.

Mais il y a un film qui, plus que tout autre, hisse le montage au niveau d'une musique, c'est *L'Amour à mort*. Film sans égal de ce point de vue, il associe une narration très classique à un dispositif beaucoup plus expérimental, qui consiste à faire intervenir dans le cours du récit, de manière irrégulière et apparemment aléatoire, un écran semé de particules blanches sur fond noir, accompagné d'une musique contemporaine. Cinquante-deux fois pendant le film, cet écran apparaît, durant quelques secondes, parfois davantage, sans que l'on puisse comprendre le sens de ces interruptions, ni la logique de leurs apparitions. Mais petit à petit, le spectateur intègre à sa vision l'expérience de ces « trous noirs », la scansion des moments musicaux, le rythme de ces « syncopes ». Petit à petit, c'est la sensation de ces moments qui compose la matière du film, faisant oublier le désir d'explication. Comme si ces effets de suspension du récit devaient amener le spectateur à écouter autrement, à considérer avec un autre sentiment l'histoire qui se déroule devant lui. Ces éléments « abstraits » deviennent alors des composantes

de la narration elle-même. Pur élément formel, le plan de ces particules blanches est le fragment d'un autre ordre, d'un autre type d'image, non représentatif, non narratif, et qui pourtant vient se mêler à une continuité mimétique. On retrouve la combinaison des sources, des unités originelles, poussée ici à l'extrême, puisqu'il ne s'agit plus d'associer des unités de représentation différentes (comme pour les tableaux de Picasso, ou les documents d'archives) mais d'une part des séquences d'ordre mimétique, et d'autre part des plans qui refusent la représentation figurative. « Monteur, Resnais, comme Eisenstein, considère l'image comme un imaginaire, élément de discours, se référant à des subjectivités, et non pour elle-même comme analogon du réel¹³. » Si ces différentes images se détachent de leur environnement de départ, et reconstituent une totalité nouvelle, c'est parce que le montage ne s'attache plus en aucune manière à leur contenu (l'histoire est coupée indifféremment entre deux scènes, à l'intérieur d'une autre, juste à la fin d'une réplique, ou après un temps de suspens : pas de règle ni de système), mais à l'équilibre global que permettent ces temps musicaux dans l'intrigue.

On est ainsi, dans *L'Amour à mort*, en présence d'un montage qui, par effet de forme, agit sur la perception du contenu. Cette histoire entre deux personnages mariés l'un à l'autre, cette intrigue autour de leur avenir, de leur destinée, de leurs sentiments, se trouve modifiée et enrichie par les scansion de l'écran neigeux. Par leur insistance, celles-ci affectent notre attention ; par leurs répétitions inopinées elles bouleversent notre perception de la durée ; par leur caractère abstrait, elles relativisent l'objectivité apparente des situations. En somme, elles nous font sentir que tout n'est pas aussi simple qu'une vision conventionnelle et mimétique des séquences jouées par les acteurs voudrait nous le faire croire ; qu'effectivement, dans cette histoire, le temps n'est pas aussi linéaire, aussi mesurable qu'à l'ordinaire, et qu'il y a peut-être une autre façon de comprendre ce qui se trame entre les personnages, et en chacun d'entre eux. Le thème du film est en effet lié à la temporalité supposée de l'au delà, à la perception d'une vie après la mort, bref à une dimension inconnue, et difficilement communicable, qui vient s'immiscer dans la vie des personnages. L'un d'entre eux pense avoir été « de l'autre côté », être mort et ressuscité, et se souvenir plus ou moins des sensations qu'il a éprouvées. Or les interruptions dans la projection (ou plutôt les interruptions dans la continuité diégétique) favorisent précisément chez le spectateur un sentiment « flottant » de la vie objective, comme si l'unité de celle-ci se trouvait battue en brèche, comme si, peu à peu, s'effritait la compacité de sa représentation. Le réalisme des scènes jouées ne suffit plus à maintenir l'illusion d'un monde cohérent et homogène : le soupçon d'altérité s'immisce avec la répétition des écrans abstraits. Une altérité radicale : celle de la mort – et plus encore, de son souvenir –, dont rend compte un montage sans contenu, une véritable écriture de l'insaisissable.

13. Y. Ishagpour, *op. cit.*

L'Amour à mort pousse à l'extrême des recherches effectuées à d'autres occasions par Resnais sur les influences réciproques de la forme et du sens. Car, au lieu de mêler ces derniers, il les distingue, pour les faire interagir au moment du montage. D'un côté un très simple récit linéaire, et de l'autre la pure abstraction, l'absolument reconnaissable et ce qui échappe à toute compréhension. Peut-être n'y a-t-il pas de forme plus radicale de montage : ce sont les catégories de la perception qui y sont différenciés et mis en confrontation, et pas seulement les objets de cette perception.

Chapitre 3

Le montage de correspondances

« Le lien insensible qui lie les images les plus éloignées et les plus différentes, c'est la vision », écrit Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe*. Images éloignées dans le temps de la projection, éloignées au sens figuré aussi, par la teneur de leurs contenus : « Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être », écrit-il encore. Le grand cinéaste, le poète qu'il est, fait allusion à une autre forme de montage que celles dont nous avons parlé jusqu'à présent. Un montage « sans filet », sans recours narratif ou intellectuel, sans justification extérieure. Un montage que ne pourrait légitimer que la « vision » de l'artiste, sans que l'on puisse faire intervenir après coup la rationalité d'une démonstration, ou la logique d'un récit. On entre là dans un domaine délicat, où la forme, le style, importent sans doute plus que le contenu, ne serait-ce que par la prééminence de la sensibilité – et pas seulement de la subjectivité – dans une telle conception. Pareil au musicien ou au poète, le cinéaste-monteur y propose une forme plus ou moins nouvelle, sans qu'aucune sanction, de signification ou d'intelligibilité, ne puisse venir en qualifier le résultat.

Pour préciser les choses tout de suite, on peut penser à certains films ou certaines séquences de Kieslowski (*La Double Vie de Véronique* [1990] ou *Rouge* [1994]), de Fellini (*E la nave va* [1983]), de Cassavetes (*Shadows* [1958], *Faces* [1968]), ou Wenders (*Paris, Texas* [1984], *Les Ailes du désir* [1987]). Des cinéastes très différents les uns des autres (et que j'ai choisis pour cette raison), mais qui, à un moment ou à un autre, ont laissé le rythme du montage s'imposer comme tel, et la sensation (intelligence et affectivité mêlées) dépasser la représentation. Des cinéastes qui, plus ou moins sporadiquement, ont refusé que leurs histoires « sucent le sang des images », pour reprendre l'expression de Wenders.

Or, si l'on comprend bien comment un film peut n'être ni démonstratif ni narratif, on peut se demander en revanche quelle place y reste pour le montage.

Puisque celui-ci n'a plus à articuler la représentation d'une action, non plus que la logique d'un raisonnement, quel « pli » peut-il opérer, quelle scansion peut-on lui demander de produire ? Peut-être est-ce en posant ces questions, en y réfléchissant sous des angles divers, que l'on peut, paradoxalement, percevoir à quel point le montage est intrinsèquement lié au cinéma, intimement lié à son dispositif. C'est au moment où il n'a plus de fonction que sa présence s'impose pour ce qu'elle est, battement incontournable, et proprement insaisissable, d'un art qui allie par définition contemplation et rupture.

Si l'on considère en effet que la fragmentation propre au montage, en dehors de ce que nous avons pu en dire par ailleurs, est interruption du flux visuel d'une part (c'est la coupe), et désignation d'autre part (c'est le plan), il faut replacer ces qualités dans la perspective d'une pure « poétique » du cinéma. C'est à dire d'une création de formes, donnant à sentir à la fois le monde et sa distance. Deux termes s'imposent alors : le rythme et les rimes.

Rythmes

La scansion propre au montage donne au temps de la vision, ou même de la contemplation, un modèle nouveau. C'est évident d'une succession extrêmement rapide de plans, qui « emballent » la conscience, font perdre les repères, plongent le spectateur dans un tourbillon confus. La fameuse séquence du meurtre sous la douche, dans *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1961), ou encore celle d'*Orange mécanique* (Stanley Kubrick, 1971), lorsque Alex rentre chez lui et qu'éclate la musique de Beethoven, précipitent ainsi, en une sorte de tumulte très construit, l'asphyxie intellectuelle du spectateur, et l'emprise des sensations.

Le rôle du montage est en revanche moins facilement perceptible lorsque c'est une durée étirée des plans qui pétrit le temps de la représentation. On peut penser à Antonioni (*L'Éclipse* [1962], *Profession : reporter* [1974]), et plus radicalement encore, à Sokhrouov (*Mère et fils*, *Les Voix spirituelles*) ou Michael Snow. Ce dernier, dans *Au revoir* (1990), joue sur le ralentissement extrême d'un travelling, renvoyant le mouvement et la contemplation à un équilibre qu'ils n'ont pas habituellement. Le film est en un seul plan ; dira-t-on qu'il n'y a pas de montage ? Disons que c'est un montage sans coupe... Le système dominant nous autorise à prendre cette exception sous un tel angle. Dans *Les Voix spirituelles*, Sokhrouov donne le plan d'un paysage de neige pendant presque une demi-heure. Pendant que d'infimes variations de couleurs ou de lumière touchent la surface de l'image, que se déploient sous nos yeux, selon l'emplacement des nuages, des perspectives ou des volumes changeants, le cinéaste, en voix *off*, nous parle de musique, nous fait écouter tel ou tel mouvement de Mozart ou de Messiaen. Le spectateur a le temps, et le cinéaste lui en donne conscience. Il n'a plus à viser

(suivre l'objet choisi par le découpage), il peut se contenter de guetter (attendre qu'advienne l'imprévisible). Choisir la visée, c'est choisir un cinéma plus traditionnel, où la surface s'épuise dans l'objet du regard. Choisir le guet, comme le propose le cinéma de Sokhrouov, c'est prendre avec le temps d'autres dispositions. Ce dernier ne s'est pas « arrêté » pour autant, en une sorte de suspension ; simplement, il ne nous est pas compté. Absence de montage, pourrait-on dire, puisqu'il n'y a pas de coupe ici. Mais bien plutôt, cette façon de jouer avec une autre durée n'est en fin de compte appréciable, au sens fort du terme, que par rapport à d'autres formes de montage, à des formes plus habituelles peut-être. Tout cela est bien une affaire de rythme : la longue durée aussi. Bresson encore :

« Rythmes.

La toute-puissance des rythmes.

N'est durable que ce qui est pris dans des rythmes. Plier le fond à la forme et le sens aux rythmes. »

R. Bresson, *op. cit.*

En ce sens le montage est au cœur de l'expression cinématographique, puisqu'il fait du temps, comme le disait Malraux, « non plus la possibilité du cinéma, mais son sujet ». À la fin de cette demi-heure, Sokhrouov monte un plan rapide, sur un homme endormi, puis revient au paysage de neige. Ce montage minimal satisfait l'attente que nous décrivions. Plus encore, il donne du sens (rêve, insouciance de l'homme) à la confrontation des deux plans.

Si les coupes peuvent donner le rythme, les échos entre plans peuvent donner, eux, des rimes. Répétitions de loin en loin, similitudes approximatives, sensations qui ouvrent pour la mémoire un espace différent, et projettent en d'autres lieux des sentiments qui palpitent à nouveau. Un sautillerment de la lumière retrouvé plus loin, un regard donné à l'un, puis à l'autre, à quelques minutes de distance, un même geste, une épaule affaissée qui revient sur l'écran : les rimes visuelles sont de toute nature, de multiples expressions. C'est le visage d'une femme dans une gare, toujours anxieux, toujours déchiré de douleur, dans les films de Max Ophüls (*Madame de...* [1953], aussi bien que *Lettre d'une inconnue* [1948]), c'est une scène inondée de blancheur, qui rappelle à chaque occurrence une intimité particulière dans *Cris et chuchotements* [1973] – ce film rouge de Bergman. Ce sont ces façades de châteaux ou de gentilhommières dans *Barry Lyndon* [1975], qui servent à Kubrick pour marquer le décor social et l'ambition du personnage principal. Montage par répétitions, par reprises, par similitudes. Ce ne sont pas que des étapes de l'histoire racontée ; ce ne sont pas que des façons de décrire les personnages à un moment donné : ce sont bien, dans le récit, comme des ponctuations musicales. Mais elles sont plus encore, puisque le continuum qu'elles scandent est, tout de même, intelligible : si quelquel effet visuel

ou sonore en rappelle un autre, en trouve un troisième en écho, ce n'est pas seulement de rime formelle qu'il s'agit, mais forcément aussi, d'information. Dans *Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, 1956) il n'y a de musique que lorsque les prisonniers sont dans la cour, en promenade. Quelques mesures de Mozart reviennent ainsi, très sporadiquement, très brièvement. La frustration de cette rareté, pour le spectateur, est à la mesure de celle des prisonniers : elle accompagne la trop courte respiration du plein-air, le passage trop rapide dans la communauté retrouvée des hommes. Le montage de cette musique, répétitif, pourrait n'être que scansion formelle : or c'est évidemment bien plus, puisque peu à peu la musique s'attache à une situation particulière. Quant elle resurgit à la fin, et qu'alors, après l'introduction instrumentale entendue jusque-là, les chœurs se font entendre enfin, la liberté est gagnée tout à fait. Ici le montage n'a fonctionné ni comme articulation ni comme figure de style, mais comme effet esthétique, sensible, accompagnant l'intelligibilité de l'action. L'horizon social de *Barry Lyndon*, « mesuré » par les plans des façades qui s'approchent ou s'éloignent plus ou moins, comme nous y avons fait allusion plus haut, est le fruit du même effet.

« Elliptique, et par là même allusif, un tel montage rompt la continuité dramatique pour créer une continuité invisible, reflet d'une vision tout intérieure. La promenade des prisonniers dans la cour du *Condamné à mort...*, le jeu des mains du *Pickpocket* [1959] perdent, par leur répétition musicale, leur signification visuelle, pour ne plus suggérer que le cheminement d'une âme dans le cheminement d'un rythme. »

M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, *L'Écran de la mémoire*, *op. cit.*

Correspondances : échos formels mis en valeur par le montage, mais dont l'expérience ne s'épuise pas dans la sensation. Ce pourrait être la définition de ce collage à distance qui, de loin en loin, crée des effets sensibles provoquant eux-mêmes des liens de signification. Les sens enclenchent la commutation, qui produit du Sens à son tour.

C'est sur ces échos, ou plutôt ces rimes (dans la mesure où jouent entre les mots tout à la fois le son et le sens), qu'est construit le film de Kieslowski, *La Double Vie de Véronique* (1990). Pendant une demi-heure nous suivons Weronika, jeune femme polonaise, puis pendant l'heure suivante Véronique, jeune Française qui vit à Paris. Entre les événements vécus par l'une et par l'autre, entre leurs situations réciproques, des similitudes apparaissent, ainsi que des personnages (leurs pères) ou des occupations (le chant) comparables. Un ou deux objets, aussi, assurent un lien mystérieux entre les deux univers distincts : un lacet en cuir, en particulier, que manipule chacune des femmes. Celles-ci, ce n'est pas le moindre des rapprochements, sont interprétées par la même actrice, Irène Jacob. Tout cela est du domaine de l'anecdote, ou, si l'on préfère, de la trame scénaristique. Mais le montage du film adopte le même principe de correspondances, disposant au

long des deux trajets des plans qui se répondent ou s'associent à distance. Si bien que le film est composé non pas tant selon une organisation chronologique et linéaire, que selon un système plus ambigu de rimes et de correspondances. On sait que Kieslowski avait même envisagé de faire dix-sept montages différents du film pour les dix-sept salles parisiennes prévues à sa sortie. Peut-on plus clairement illustrer la liberté des liens sensibles qui président à l'agencement des plans ? Le procédé va si loin que l'on peut assister, par exemple, à un champ/contrechamp dont les deux parties sont séparées par une heure de projection. Sur la grand-place de Cracovie on voit une jeune touriste prendre des photos à l'intérieur d'un car ; à Paris, plus tard donc, Véronique montre à son amant des planches-contact sur lesquelles figurent les photos en question. Une d'elles est le contrechamp du plan sur la photographe aperçue plus tôt. Le film entier est fait de gestes et d'objets semés ainsi en une structure lâche.

La question qui peut se poser, pour *La Double Vie de Véronique* comme pour bien d'autres films adoptant le même principe, est de savoir s'il s'agit bien de montage, c'est-à-dire d'une intentionnalité expressive procédant par associations, plus ou moins latentes. Si nous n'avions affaire en définitive qu'à une dispersion hasardeuse d'images formant après tout un réseau, toujours plus ou moins interprétable ? C'est la même question que celle des *a priori* narratifs appliqués à une succession de plans : la réception de ces images n'en déborde-t-elle pas l'intention ? Ce n'est pas seulement une question – classique – d'interprétation ; c'est la question même du montage comme composition ouverte qui se pose ici. Peu importe que le cinéaste, ou le monteur, ou le producteur (quoique cette multiplicité de sources possibles engendre une problématique corrélative), ait voulu dire ceci ou cela ; en revanche, peut-on vraiment parler de montage comme forme d'écriture s'il n'y a pas de construction consciente ? À cette interrogation, cinéastes, écrivains, peintres ou musiciens répondent en arguant d'un hasard créatif, aussi bien, pour certains, que d'accords irrationnels... Art du siècle, le montage l'est précisément de solliciter le hasard et la rencontre, et d'en accepter les effets. L'intentionnalité n'est plus nécessaire dans ce geste créatif ; à la suite de Picasso, Bresson note : « Pratiquer le précepte de trouver sans chercher¹. » Et il ajoute un peu plus loin : « Cela parce qu'une mécanique fait surgir l'inconnu, et non parce qu'on a trouvé d'avance cet inconnu... »

Que l'on comprenne bien : il ne s'agit ni de l'agencement décoratif d'éléments esthétiques, ni d'indices nécessaires à la conduite du récit. Ce sont des fragments de temps et d'action qui, tirant leur valeur et leur poids du rapport entretenu avec d'autres, permettent au film de dépasser la somme de ses contenus. D'arracher à la seule continuité des jours le sens de chaque instant : de charger les flux transversaux d'une autre signification que celle des raccords linéaires.

1. R. Bresson, *op. cit.*

Bref, le montage des correspondances, parce qu'il permet d'envisager d'autres liens que ceux de la succession ou de la consécution, et parce qu'il desserre les mécanismes intellectuels pour laisser la sensibilité occuper les intervalles, offre aux spectateurs une autre dimension de la représentation. Une véritable poétique, élaborée dans la matière même du film : son flux temporel.

Un jeu avec le temps

Qu'il s'agisse de rythmes ou de rimes, c'est en effet toujours avec le temps qu'il faut compter. Les scansion transforment la durée, et les échos la modèlent autrement. Toute intervention du montage se fait par rapport à un flux mesuré doublement par la durée : celle du regard, et celle de l'histoire. Interrompre l'un ou interrompre l'autre, comme établir entre les différents fragments des rappels, des sensations voisines, c'est transformer un incessant devenir en une dimension plus étale, en une matière plus complexe, faite de retours, de réminiscences, ou d'éternel présent.

Dans *New Rose Hotel* (1998), Abel Ferrara raconte la préparation d'un piège, qui, par excellence, demande du temps, une organisation ponctuée et mesurable : une stratégie de séduction qui doit perdre le personnage qui en est la cible. Séduction, traquenard : une élaboration qui joue sur le temps. Or Ferrara ne cesse de monter en écho des conversations, des gestes, des répétitions ; petit à petit l'avancée de la machination devient une boucle, dont les fragments paraissent se recouvrir exactement, et renvoient l'action elle-même à une pure hypothèse. Le dernier tiers du film, par un artifice de scénario, est d'ailleurs très précisément la reconstitution de ces préparatifs initiaux : le montage atteint alors le comble de la répétition, alors même qu'il intègre dans un autre ordre les éléments d'un temps passé. En dehors de la construction de l'histoire, c'est un film dont le montage ne cesse de contredire la possibilité même d'un devenir, d'une consécution, d'un avènement. Chaque *cut*, au lieu d'être un saut temporel, un « saut en avant », est comme la rayure d'un disque qui remplace l'aiguille sur le segment précédent. Il faut, pour obtenir un tel résultat, que les fragments soient assez disjoints pour ne pas entraîner trop loin le regard et la conscience, mais suffisamment dépendants aussi pour que l'on n'ait pas l'impression d'un kaléidoscope sans raison. *New Rose Hotel* est l'exemple d'un agencement des plans qui joue aussi bien des sensations que de la compréhension, chacune de ces dimensions étant assez maltraitée, secouée, fragilisée, pour laisser une place à l'incertitude, mais chacune ayant assez de cohérence aussi pour que la conscience n'abdique pas purement et simplement.

C'est toute la force, et le paradoxe, de ce type de montage, qu'il doit ouvrir avec assez de conviction l'espace d'une trajectoire non conventionnelle, sans que celle-ci apparaisse trop arbitraire pour n'avoir aucun sens.

Dans *Lancelot du lac*, de Robert Bresson (1974), alors que se développe une intrigue dans le camp défait des chevaliers de la Table ronde, on voit de loin en loin des cavaliers galoper au travers d'une forêt sans horizon. Ces apparitions sporadiques, au mouvement répété, sont des effets de retour, de clôture ; leur similitude est sensible, comme l'est une rime, mais la sensation aussitôt laisse travailler une perception plus large. À la répétition du motif, qui n'ajoute rien (au sens premier du terme), la compréhension associe le thème, de l'errance sans aboutissement. C'est bien l'avancée de l'action qui est alors niée, ou à tout le moins relativisée, par l'exposition d'une présence, d'un être-là, plus lourd, réitéré, qui petit à petit prend l'allure d'une permanence. On retrouve les « natures mortes » dont parlait Deleuze à propos d'Ozu. Ou les façades sociales filmées par Kubrick dans *Barry Lyndon*. Par ce jeu de correspondances, la durée se charge grâce au montage de lignes différentes, d'épaisseurs contradictoires ; objet de perception, le temps devient matière à penser.

Mais cette « matière » ne ressemble en rien aux discours du montage dialectique, ou aux continuités de la narration. Elle se présente, et demeure, dans une opacité qui suffit à caractériser ce type de cinéma. Non seulement le sens n'en épuise pas la forme, mais il peut se tenir caché en elle, et demeurer dans l'épaisseur de la structure. C'est toute la difficulté, et l'ambiguïté, de ce cinéma que de ne proposer aucune nécessité de signification, et d'en favoriser même le retardement. Il ne peut en effet y avoir d'effets de ponctuation, de correspondances, que dans la saisie de la structure globale. L'image ne peut alors donner tout son sens immédiatement, ni dans son exposition ni dans la seule articulation qui la relie à la suivante ou à la précédente.

« Dans l'ordre de l'écriture, en effet, le fossé va s'accroissant de plus en plus entre un langage de communication, qui se sert de la langue et ne survit pas à la transmission de la pensée, et un langage de création qui dégage le mot du concept pour le porter vers l'image, et lutte avec une syntaxe transitive pour susciter une vision intransitive et durable : par cette résistance qu'un style et qu'une structure opposent aux données immédiates de la langue, l'œuvre littéraire s'achève en un objet esthétique, dont la signification ne peut être perçue qu'à travers l'appréhension de cette forme nouvelle [...]

« Par cinéma littéraire, il faut donc entendre d'abord un cinéma dont l'effet serait d'ordre littéraire et renverrait à l'œuvre cinématographique comme à une totalité sensible, irréductible à un discours direct ou à une histoire. »

M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*

En fait, le montage par correspondance a pour effet paradoxal de résister au flux des images et des plans, tout en l'utilisant. Le lien nouveau qu'il crée entre des séquences éloignées les unes des autres, entre des gestes qui ne sont ni du même moment ni de la même action, ces échos ou ces strictes répétitions, ce lien

fonctionne comme une pliure, une manière de rabattre l'expression, et par là son objet. Ce n'est plus seulement un disque rayé, comme nous le disions plus haut, qui n'engagerait somme toute que le médium, mais le monde représenté lui-même, qui perd sa simplicité linéaire. Parce qu'il est sensible et intelligible, ce montage emporte, dans sa forme, le monde qu'il réorganise. Et l'on pourrait dire qu'en sollicitant chez le spectateur la possibilité de retours en arrière, de souvenirs ou de sensation décalée (telle image ou tel son prenant après coup une signification et une résonance affective différente), il met à plat, immobilise, une construction pourtant reçue *a priori* comme mouvante. Étonnante et complexe conséquence de ces rimes qui, parce qu'elles sont liées de loin en loin, peuvent « ramasser », replier, la toile sur laquelle elles sont disposées. D'une certaine manière, c'est le paradoxe même de la poésie, dont le principe est aussi bien musical que pictural, reposant sur un flux temporel autant que sur une disposition spatiale. Ici, la « disposition spatiale » est abstraite, puisque l'on ne peut voir ou entendre simultanément les différentes séquences du *Condamné à mort s'est échappé* ou celles de *New Rose Hotel* comme l'on peut voir une strophe entière d'Apollinaire. Mais il demeure – parce que l'image cinématographique, précisément, a d'autres ressources d'expression spatiale – que les effets de réminiscence procèdent identiquement à la disposition en surface.

Ainsi, les effets du montage sur la temporalité ne sont pas uniquement de l'ordre de la durée (scansion, ruptures, longueur), mais concernent aussi la perception de l'instant. Si l'image ne peut être saisie qu'au présent, ses articulations, visuelles et sonores, permettent de rendre compte d'une altérité chronologique (nous l'avons vu à propos du montage narratif), tandis que les correspondances, elles, favorisent une perception achronologique. La puissance et la complexité de nombreux films « modernes » résident précisément dans la confrontation entre ces deux formes, coexistantes, de montage : celle qui organise le flux, et celle qui lui résiste. Comme la perception subjective du monde peut être écartelée entre un ordonnancement repéré de la temporalité, et une sensation qui contredit ce même ordre.

On voit combien la forme, dans ce qu'elle offre de purement sensible, participe intimement aux fonctions du montage. Mais certains cinéastes relativisent cette importance. C'est le cas, par exemple, d'Andrei Tarkovski. Des « nappes de temps », comme on le dirait de nappes de brouillard, se déplacent dans ses films sans repères précis, emportant avec elles personnages et situations qui s'en trouvent détachés à leur tour de toute inscription temporelle, et deviennent « flottants », susceptibles de réagencements successifs. Le plus beau de ses films à cet égard est sans doute *Le Miroir* (1974). Sans effets de style, sans fondu ni quelque autre protocole, les séquences d'un passé lointain, d'un passé plus proche, ou d'un présent hypothétique se succèdent et s'entrecroisent. L'intérêt n'est pas nécessairement d'en discerner les époques, et de les repérer nettement ; au contraire, le

principe du film est d'associer, à des années de distance, certains sentiments similaires, certaines perceptions de la durée par exemple, ou certaines impressions d'étouffement, d'étrangeté, de reconnaissance. C'est la correspondance entre la « texture » des plans, leur forme, qui crée des blocs de durée, des cristallisations d'affects. Un travelling avant, une cabane qui s'embrase, un coup de vent violent balayant un champ de seigle : autant de motifs lumineux, chromatiques, plastiques, qui, par effet de répétition et de réminiscence, deviennent les thèmes autour desquels s'organise une vie. *Nostalghia*, en 1983, est bâti sur le même principe. Ce que nous appelons « texture », Tarkovski le nomme « pression du temps » :

« Cette consistance du temps qui s'écoule dans un plan, son intensité ou au contraire sa dilution, peut être appelée la pression du temps. Le montage est alors une forme d'assemblage de petits morceaux faite en fonction de la pression du temps que chacun renferme. »

Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, Cahiers du cinéma, 1989.

Développant une conception qui diffère sensiblement, par exemple, de celle de Bresson, le cinéaste soviétique considère le plan comme une totalité déjà essentielle, à laquelle il n'y a rien à ajouter par le biais du montage ; celui-ci ne fait en définitive que mettre en valeur le contenu de chaque plan :

« Les raccords de plans organisent la structure du film mais ne créent pas, contrairement à ce qu'on croit d'habitude, le rythme du film. Le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux. »

Ibid.

Il s'explique sur cette notion difficile, et la nuance considérablement, à propos du *Miroir*, que nous avons déjà cité :

« Le montage du *Miroir*, par exemple, fut un travail colossal. Il y a eu plus de vingt versions différentes. Et par "version" je n'entends pas quelques modifications dans l'ordre de succession de certains plans, mais des changements fondamentaux dans la construction et l'enchaînement des scènes. J'avais le sentiment, par moments, que le film ne pourrait jamais être monté et que des erreurs impardonnables avaient été commises au cours du tournage. Le film ne tenait pas debout, il s'éparpillait sous nos yeux, n'avait pas d'unité, pas de liant intérieur, pas de logique. Puis un beau jour, alors que j'avais désespérément imaginé une dernière variante, le film apparut, le matériau se mit à vivre, les différentes parties du film à fonctionner ensemble, comme si quelque système sanguin les réunissait. Et quand cette dernière tentative

désespérée fut projetée sur un écran, le film naquit sous mes yeux. J'ai longtemps eu du mal à croire à ce miracle, mais le film, cette fois, tenait debout. »

Ibid.

On a tout d'abord l'impression, à lire Tarkovski, que le montage n'est qu'une opération secondaire, par rapport au contenu des plans, en particulier. Mais si l'on y regarde de plus près, on comprend que ce n'est pas aussi simple. Tout d'abord, par conviction, Tarkovski tient à se démarquer radicalement de toutes les théories du montage développées par les cinéastes soviétiques, au premier rang desquels Eisenstein, qui est souvent cité par le réalisateur du *Miroir* et du *Sacrifice*. Il y a une volonté idéologique chez ce dernier de minimiser la part des figures conceptuelles créées par le montage, au profit de la contemplation des « formes apparentes du réel ». D'où une méfiance *a priori* vis-à-vis du « montage roi » qui le conduit sans doute à quelques excès de langage. Mais ce qui est surtout intéressant, c'est de voir que la notion de montage, petit à petit, prend sous sa plume une autre importance :

« Le montage existe à l'évidence dans n'importe quel art, comme la conséquence de la sélection et de l'assemblage que doit opérer l'artiste, et sans lesquels aucun art n'existerait. Ce qui est particulier au montage de cinéma est qu'il articule du temps imprimé sur des morceaux de pellicule exposée. Le montage devient un collage de morceaux, grands ou petits, qui portent chacun en eux-mêmes un temps particulier. Cet assemblage donne naissance à une nouvelle perception de l'existence de ce temps, résultat des rejets et des coupes opérés au cours du processus. « Le montage perturbe le cours du temps, l'interrompt et, simultanément, lui rend une qualité nouvelle. Sa distorsion peut être un moyen de son expression rythmique. « Sculpter le temps ! »

Ibid.

En fait, la démarche de Tarkovski et son approche du montage permettent d'avancer vers une définition plus précise des « correspondances ». Ce dont le cinéaste soviétique se méfie, c'est d'un montage qui rompt, qui parcellise et isole, qui introduit l'artifice de la coupe dans une continuité temporelle. Méfiance que l'on pourrait qualifier de « bazinienne », en référence au critique français et à ses prises de position, dont nous avons parlé plus haut. C'est la rupture de la vision, procédé extérieur au réel représenté, qui est mise en cause. En revanche, ce que Tarkovski accepte du montage, ce sont les échos, les mises en relief que les associations permettent ; comme si deux couleurs voisines faisaient battre leurs intensités respectives, mais sans qu'un trait vienne les séparer.

Architecture des intensités, sans que soient marquées les ruptures : c'est une conception du travail sur le temps qui minimise le montage comme forme, capable de créer de véritables perceptions nouvelles, au profit d'un montage

comme révélateur de la réalité du monde, et du temps de ces fragments. La rime sonore est oubliée, seul demeure le lien de contenu, la « pression interne ».

L'avant-garde française des années 1920

Assez loin d'une telle conception, s'est développée dans les années 1920 une école qui voyait au contraire dans le montage une sorte d'équivalent visuel des rythmes musicaux. La scansion, loin d'apparaître comme une rupture artificielle, y devient un instrument susceptible de créer des émotions, et même, parfois, des effets dramatiques complexes. Les réalisateurs qui, de près ou de loin, se sont retrouvés autour d'un tel sentiment ont souvent utilisé des expressions empruntées au vocabulaire musical pour traiter du cinéma comme ils le concevaient. En grande partie pour l'éloigner des conceptions trop fortes du théâtre, de la peinture, et de la littérature romanesque (toutes influences revendiquées généralement à l'époque par les autres cinéastes), ils revendiquent une puissance d'expression liée au « tempo ». Au flux des images, au mouvement incessant de la lumière et des corps à l'écran, à la succession nécessaire des « impressions ». Le cinéma y devient expression du flux visuel comme la musique est organisation du flux sonore. Et cette organisation, qu'est-elle sinon le montage ?

Ainsi Abel Gance (*La Roue* en 1923, *Napoléon* en 1927), Jean Epstein (*Cœur fidèle* en 1923, *La Chute de la maison Usher* en 1928), Marcel L'Herbier (*L'Inhumaine* en 1924), Germaine Dulac ou Jean Grémillon vont chercher, au cours des années 1920, à utiliser les possibilités conjointes des volumes internes et des ruptures de vision pour modeler la matière cinématographique.

Le premier outil de ces créations est le « montage accéléré » (certains détracteurs l'appellent aussi « montage précipité », ce qui rend assez bien compte du déferlement d'images qu'il occasionne), dont l'utilisation par Gance dans *La Roue* frappe tous les esprits, et favorise l'emploi répété dans d'autres films.

« Le montage rapide, écrit Epstein, existe en germe dans l'œuvre géante de Griffith. C'est à Gance que revient l'honneur d'avoir à ce point perfectionné ce procédé, qu'il mérite de passer pour son inventeur génial. *La Roue* est encore ce monument cinématographique formidable à l'ombre duquel tout l'art cinématographique français vit et croît [...]. Aujourd'hui on abuse du montage rapide jusque dans les documentaires ; chaque drame possède une scène montée par petits bouts, quand ce n'est pas deux ou trois. »

Jean Epstein, *Pour une avant-garde nouvelle*, conférence prononcée en 1924, reprise dans le volume *Écrits sur le cinéma*, t. 1, Seghers, 1974.

L'action de *La Roue* se passe en partie dans un train, où les émotions des personnages sont liées à la vitesse de celui-ci, ainsi que, pourrait-on dire, à la façon de la filmer. « Filmer la vitesse »... c'est précisément la gageure de ce type d'expression cinématographique ; et pour qu'à la vitesse s'ajoute *a fortiori* une intensité dramatique, ni le cadre ni les éléments qu'il contient ne suffisent. Gance utilise alors les ressources du montage, travaillant sur des oppositions plastiques, des ruptures de lignes (rails qui courent l'un vers l'autre, locomotives lancées dans toutes les directions, par la très rapide succession des plans à l'écran), et une accélération propre des enchaînements.

« C'est en exécutant *La Roue* que j'ai compris que le cinéma était réellement la musique de la lumière. Et à partir du moment où j'ai pensé au mot musique et au mot cinéma, j'ai construit toute ma vie de cinéaste. Dans le montage, dans l'accélération, les images ont des syncopes, ont des mouvements de plus en plus rapides, et je montais absolument comme si une image était un violon, une autre était une flûte, et tout cela s'organisait en fonction de cette idée de la "musique de la lumière" [...].

« J'ai spéculé à ce moment-là sur la perception rapide et simultanée des images au quart et même au huitième de seconde. »

Abel Gance, entretien, dans *Histoire du cinéma français*, documentaire d'Armand Panigel.

Il s'agit en effet, dans cette perspective, de créer des chocs tout autant que des associations, et c'est le même procédé qui permet les uns et les unes, puisque la brièveté des plans « hache » la perception par des effets de saccade, tandis que la rapidité de succession crée de fausses superpositions. Étonnamment modernes, ces figures de montage sont comparables à ce que peut produire aujourd'hui, à plus grande échelle, la vidéo. Dans les clips par exemple, ou dans certains génériques, certains courts-métrages, on retrouve ces effets de transformation plastique, où la succession rapide des images donne à la fois du rythme (les ruptures) et du liant (les associations).

Dans *L'Inhumaine*, Marcel L'Herbier est plus radical encore, puisqu'il intègre dans des séquences de montage accéléré des plans totalement abstraits. Lorsque l'héroïne « ressuscite », dans l'atelier d'un savant fou, on assiste à une suite de mouvements qui, réellement, n'ont de fonction que sensible, hors toute volonté de représentation concrète. Un balancier de métal, des pistons, des lumières brusquement changeantes, et même quelques plans entièrement blancs, entièrement noirs ou jaunes, viennent scander la vision. Ce sont des déplacements de luminosité, des accords plastiques et des mouvements abstraits qui sont recherchés au moment où il s'agit d'émouvoir le spectateur par les sens. On saisit alors autrement l'enjeu des réticences de Tarkovski à propos du « formalisme » du cinéma soviétique ; si formalisme il y a, au sens propre du terme, il est plutôt du

côté de Gance ou de L'Herbier – bien que l'un n'exclue pas l'autre. Dans le cinéma soviétique les multiples ruptures reposent sur un sujet qui va très au-delà du motif : les épisodes du pont dans *Octobre* (1927) ou des escaliers d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925) mettent en scène des éléments figuratifs. Déstructurés, certes, analysés, mais qui valent pour ce qu'ils représentent. Ce qui n'est pas le cas dans le « montage musical » des cinéastes français dont nous parlons ici.

Que ce montage sensible (Henri Langlois avait parlé à son sujet d'école « impressionniste ») tire sa valeur du *legato*, du délié formé par la succession plutôt que des entités de chaque fragment, est encore manifesté par l'emploi fréquent des fondus et des superpositions. Les premiers sont des effets de collage qui associent d'autant plus intimement les plans qu'ils leur permettent, le temps de quelques images, d'apparaître ensemble à l'écran, de mêler leurs éclats ou leurs volumes, avant de se succéder effectivement. Des cinéastes comme L'Herbier ou Epstein ont beaucoup usé de telles figures. (Jean Vigo lui-même, héritier de cette école, emploiera des superpositions jusque dans son dernier film, *L'Atalante* [1934].) Elles viennent parfois compléter le montage accéléré, manifestant plus précisément encore le rôle de synthèse esthétique joué par ce dernier.

Les superpositions (sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre suivant) constituent un véritable « montage de surfaces ». Davantage qu'un « montage dans le plan », qui désigne une confrontation ou une différence marquée entre plusieurs entités dans un même plan, il s'agit ici de la mise en correspondance d'un ou plusieurs plans sur la même surface. Dans le *Napoléon* de Gance, il peut y avoir jusqu'à huit ou douze plans ainsi superposés. Des effets de foule, de tempêtes, sans rapport anecdotique, y sont alors associés dans l'esprit. Des effets visuels plutôt que des figurations repérables : là encore c'est la forme plutôt que la représentation qui est en elle-même l'horizon du montage. « Il faut juguler l'intelligence du spectateur, l'empêcher de reprendre ses esprits... », dit Abel Gance à propos de certaines de ces séquences. Ce ne sont donc plus ni le récit ni le discours qui légitiment l'unité du plan et son articulation avec les autres, mais les rapports de sensibilité que ces derniers peuvent établir, la synthèse de mouvements que seul ce procédé peut mettre en évidence. Souvenons-nous de la comparaison de Gance avec un orchestre : si chaque image est comme un instrument, le montage de surfaces est bien une « symphonie visuelle ».

De ce projet cinématographique de l'avant-garde des années 1920, et des quelques films ou séquences qui l'on mené à bien, il faut retenir une autre caractéristique : la prise en compte prioritaire de la quantité d'éléments sur leur qualité. Là encore, le montage de cette avant-garde se démarque fondamentalement des conceptions dont nous avons parlé auparavant. Nécessité et démonstration exigent des éléments stables et choisis : on ne peut raconter une histoire ou proposer un jugement de valeur sans en choisir précisément les signes ; le cinéma narratif ou

le cinéma de propagande reposent, nous l'avons vu, sur des axiomes, des qualités premières reconnues par tous. Ils reposent sur des entités définies, que la section des plans affirme en les sertissant. Chez Gance, ou chez Epstein, il y a une attention au nombre, souvent préférée pour désigner le phénomène. Comme si le mouvement était dans la profusion, plutôt que dans la ligne. Dans la somme infinie des variations infimes, des décalages, ou même des répétitions pures et simples. Le montage n'est plus un outil alors, un artifice de présentation : il devient le principe même de révélation, la seule figure possible d'une vérité dont la stabilité de l'image unique ne sait pas rendre compte.

Poétique, le montage, lorsqu'il façonne ainsi, comme un concept nouveau le ferait pour la pensée, une manière de voir inusitée. Ou plus exactement lorsqu'il cristallise en quelques images cette manière de voir, de telle façon que l'on puisse en reproduire l'expérience, et la réfléchir. C'est aussi cela, la puissance esthétique : fournir les moyens de la désignation. Inventer une forme dont on puisse se servir, et qu'on puisse modifier, et travailler, pour exprimer ce qui n'avait pas d'apparence possible. Le montage, artifice du cinéaste, est en ce sens, évidemment, tout autre chose qu'un enregistrement, plus ou moins trafiqué ; autre chose qu'un mode d'expression, plus ou moins langagier. Il est ici, lui-même, un fragment du réel qui se donne à saisir, avec difficulté parfois.

Cette capacité du montage à créer, plus encore qu'à révéler, c'est ce qu'Epstein appelle « photogénie » :

« Ce que nous voyons à travers [les objets], ce sont les souvenirs et les émotions, les projets ou les regrets que nous avons attachés, pour un temps plus ou moins long, quelquefois pour toujours, à ces choses. Or ceci est le mystère cinématographique : un tel objet avec ce caractère personnel, c'est-à-dire un objet situé dans une action dramatique avec ce caractère photographié aussi avec lui, se reproduit cinématographiquement en accusant encore son caractère moral, son expression humaine et vivante... »

« Premier plan du téléphone... Vous lisez : ruine, faillite, misère, prison, suicide. Et dans une autre atmosphère ce même téléphone dira : maladie, médecin, secours, mort, solitude, deuil. Et une autre fois encore ce même téléphone criera gaiement : joie, amour, liberté. »

J. Epstein, *ibid.*

On n'est pas loin de la théorie de Delaunay sur l'influence réciproque des couleurs. D'autant plus que c'est bien dans un mouvement relatif que le cinéaste voit les objets se transformer, par accélération, superposition, différences de vitesse. Le montage atteint le « rêve » de Mallarmé : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer... Voilà le rêve... » Suivant le même principe. Grémillon monte un court-métrage intitulé *Photogénie mécanique* où les rushes

de ses films industriels précédents sont utilisés dans un assemblage de mouvements et de rythmes, un collage qui transforme chacun des objets, si précisément fonctionnels auparavant.

Un montage « ouvert »

Le montage narratif et le montage discursif privilégient le plan : tous les effets de *cut*, d'agencement, d'architecture, sont au service de ce que montre l'image, et de ce que l'on en comprend. S'il n'y avait pas de saisie interne du plan, il ne pourrait y avoir d'ajout externe. C'est un des ressorts essentiels, de Griffith à Eisenstein et de Hawks à Godard, d'un cinéma qui repose sur les états, les idées, les situations, plutôt que sur le flux lui-même. Avec Gance et Epstein, comme avec Kieslowski ou Ferrara plus récemment, le montage de correspondances se caractérise, lui, par une utilisation non hiérarchisée du contenu et de la rupture.

Le rythme est donné aussi bien par la scansion que par les échos internes. La « respiration » du montage, ici, est constituée aussi bien de l'inspiration (ce que les images et leurs signes permettent d'inhaler, de prendre, de conserver) que de l'expiration (ce que les ruptures ouvrent, lâchent, abandonnent). Dans la suite de sons et d'images que proposent *La Chute de la maison Usher*, ou *L'Année dernière à Marienbad*, ou encore *Nostalghia*, il y a une liberté de sens qui est fournie par l'ouverture du montage, son implication propre dans les correspondances suggérées.

Cette ouverture que l'on pourrait définir comme un abandon du sens imposé travaille le jeu réciproque des plans, pendant le cours du film, mais aussi la structure globale de ce dernier. Le phénomène est particulièrement spectaculaire pour certains derniers plans, à la toute fin des films. Un peu comme si les cinéastes (et leurs monteurs), bridant l'ambiguïté pendant tout le déroulement du film au moyen d'articulations serrées, laissaient échapper à la fin un élément neuf, un fragment inattendu. Quelque chose qui ressemble davantage à une proposition qu'à une affirmation. Le dernier plan, en tant que tel, est le fruit du montage ; il est affirmation de contenu, et proposition d'assemblage. Autant il peut servir à clore, à achever le système, autant il peut le recadrer, le déstabiliser, en emballer le mouvement. On trouve, à la lisière du cinéma classique, inexorablement narratif et continu, des films qui, sans contester radicalement l'organisation établie des éléments dramatiques, suggèrent une autre logique dans l'organisation des plans ; parce que le dernier d'entre eux, soudain, détone. On pourrait même, plus précisément, considérer trois types de « plan final » :

1. Ceux qui clôturent une suite logique, achèvent le récit : ce sont les plans du dénouement, qui correspondent à la nécessité d'une construction narrative classique. Ils peuvent imposer un coup de théâtre : ils n'en seront pas moins dans une

même logique dramatique. Le dernier plan de *La Mort aux trousses* (Alfred Hitchcock, 1959), celui de *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), imposent ce système de clôture.

2. Ceux qui s'opposent à l'organisation jusque-là proposée. Un ordre régissait au long du film le cours des images, et l'articulation du sens ; tout à coup plus rien n'est vrai, plus rien ne tient. Par la manifestation d'un geste, d'une couleur, d'une attitude, ce n'est pas seulement l'histoire qui prend un autre cours, c'est le système des liaisons précédentes qui se révèle caduc. Tous les enchaînements de *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini, 1953), y compris les plus difficiles, les plus dubitatifs, se trouvent niés par le dernier plan. De la même manière, la scandaleuse difficulté d'être, l'innommable distance qu'établissent les raccords tranchants du *Silence* (Ingmar Bergman, 1961), n'ont plus lieu d'être lorsque s'élève, doucement, le dernier dialogue du film.

3. Ceux qui ouvrent l'horizon de la représentation, sans perturber le sens général du montage : ce sont par exemple les impitoyables vides laissés par John Cassavetes à la fin de *Husbands* (1970) ou de *Faces* (1968). Après le foisonnement de mouvements, la précipitation des corps, la tension des « faux raccords », les personnages s'effacent, sortent littéralement du cadre. Il n'habitent plus l'espace qui les maintenait ensemble, qui en faisait des partenaires. Le film s'ouvre sur une absence qui ne préjuge d'aucun ordre précis.

Les deux derniers cas offrent au montage la possibilité de peser sur le film comme aucune autre instance formelle. Que ce plan soit ici placé, et ce sont tous les autres, tous ceux qui précèdent, qui prennent une autre valeur. Leur sens n'est pas seulement infléchi (ce que produirait une chute dramatique, ou un coup de théâtre, dans une logique narrative close) : il prend une autre valeur. Là encore, nous sommes au cœur de la qualité essentielle du montage, qui, contrairement au découpage, associe des entités parfois irréductibles. Elles ne se fondent pas dans une totalité qui les dépasse : elles constituent la totalité, tout en conservant chacune leur autonomie.

Voyons comment peuvent influencer divers derniers plans sur le reste du film : à ceux précédemment cités, ajoutons le dernier plan de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) pour la première catégorie, celui de *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1949) pour la deuxième, celui de *Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959) pour la troisième. La fameuse inscription sur la luge de Kane, que nous sommes les seuls à voir (et les derniers, puisque le feu commence à la consumer) éclaire les différents éléments du film d'une lumière nouvelle, mais elle le fait à l'intérieur même d'un récit qui, en se refermant, plie à sa logique chacun de ses composants. Les derniers plans de *Citizen Kane* sont précisément ceux-ci : inscription *Rosebud* sur la luge dans la cheminée / fumée noire sortant de ladite cheminée / grillage / inscription NO TRESPASSING sur le grillage / Xanadu au loin, les mots THE END en surimpression sur les grilles du château. Soit, pour

les deux derniers plans, une reprise de ceux du tout début. Mais le mouvement est inverse : nous nous éloignons du château et nous sortons des limites de la propriété, alors qu'au début nous y pénétrions ; « l'explication » que constitue *Rosebud* clôt ce périple, mais se trouve associée à la deuxième occurrence de l'écriteau NO TRESPASSING.

Ainsi les deux derniers plans du film, reprenant les deux premiers, réorientent tous les autres, tous les épisodes du récit, toutes les informations qu'il contient, y compris celle qui vient d'être livrée, le *Rosebud* de la luge. C'est la fonction du plan sur la luge, du plan dans la neige, et de tant d'autres, qui se trouve modifiée par la clôture finale (au sens propre et au sens figuré) : on ne peut pas entrer dans certains domaines, et croire que l'on peut en percevoir le secret serait illusoire. L'histoire et le récit adhèrent l'un à l'autre suffisamment pour que la forme de l'un – le montage – vienne emporter la signification de l'autre ; ce n'est pas sur une révélation que le film se termine, mais sur son impossibilité, sa vanité.

Deuxième occurrence : l'organisation contredite. Il ne s'agit pas d'effacer, ou de modifier, il s'agit de conserver son sens à ce qui précède, mais d'affirmer soudain l'inverse. Hétérogénéité des mondes, extranéité des personnages chez Rossellini : pendant tout le déroulement de *Stromboli*, une femme se heurte à son nouvel environnement, jusqu'à vouloir, en toute logique, le quitter ; et le dernier plan du film la montre choisissant tout à coup d'y demeurer. Rien n'est faux de ce que nous avons senti ou compris jusque-là ; rien n'est réinterprété. Le montage pose comme différents les deux moments (le film et le plan final), mais ne résout pas cette différence :

« La révélation, écrit Alain Bergala, a lieu entre deux plans, dans la syncope du raccord. C'est un basculement qui ne saurait être montré car ce serait lui donner une consistance contradictoire avec la conception qu'en a Rossellini : "Je ne montre pas le point mais l'attente." Il ne peut y avoir qu'un avant et un après de la révélation mais c'est un bouleversement mystérieux de la conscience qui n'a ni durée ni consistance, littéralement infilmable : on ne filme pas ce passage-là. »

A. Bergala, préface au livre de Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Éditions de l'Étoile, 1984.

Le dernier plan de *Stromboli*, comme celui de *Voyage en Italie*, ne supprime pas la perception que nous avons pu avoir des plans précédents, mais il ne se contente pas non plus de la faire perdurer. Il la contredit, en rend la nécessité obsolète, tout en jouant sur le fait qu'elle a existé, s'est développée, s'est affirmée.

Encore différent est le fonctionnement de l'arrêt sur image sur lequel s'achève le premier long métrage de Truffaut. On vient de voir Antoine Doinel s'évader du centre de redressement, fuir vers la mer, courir sur la plage, et, lorsqu'il s'arrête au pied des vagues, se retourner, l'air interdit. Arrêt sur image :

le regard perdu du jeune garçon envahit l'écran. Suspension du temps, très simplement manifestée par cet artifice, et ouverture du sens : la réaction de l'adolescent regagnant sa liberté est plus complexe que prévu, elle n'exprime ni pure joie, ni délivrance. Ce dernier plan ne nous oblige pas à donner un autre sens aux épisodes qui précèdent : il nous les fait ressentir autrement. Il leur ajoute une épaisseur, une ambiguïté, qui appartiennent au dernier regard, et qui, par contagion, se répandent sur tout ce qui précède. Non qu'il en modifie la logique, ou les raisons. C'est l'évidence qui s'efface. Le récit se détache de l'anecdote, décale le regard par cet effet de montage. Le dernier plan de *La Double Vie de Véronique* ou celui de *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1961) sont du même ordre, qui suggèrent précisément l'impossibilité de clore le récit, quel que soit l'état d'aboutissement de l'histoire. C'est la véritable signification du « point d'orgue » en musique : prolonger la dernière note ; la faire durer de manière indéterminée. Par état, par définition, le dernier plan, si son contenu n'est pas hautement significatif, prolonge... Renvoie à toutes ces articulations antérieures, à tous ces raccords, pour demander où ils mènent, pour en interroger la nécessité. Ni pour les interpréter, ni pour s'y opposer : on saisit ici la différence par rapport aux catégories précédentes ; pour les dégager au contraire de toute interprétation trop étroite. Chaque fragment, chaque élément du film conserve le sens donné lors de sa vision : c'est l'esprit dans lequel ils « font récit », l'esprit dans lequel ils sont assemblés, qui se trouve modifié à la fin.

Ces derniers plans aident à comprendre, de façon plus spectaculaire peut-être, de façon plus simple, le fonctionnement des trois systèmes de montage que nous avons étudiés :

- volonté de continuité et d'effacement progressif pour le premier : l'unité et l'homogénéité sont privilégiées (Welles) ;
- positions manifestées dans leurs contradictions pour le second cas ; le maintien et le dépassement de celle-ci faisant l'objet d'une égale attention portée à la rupture et au contenu de chacun des plans (Rossellini) ;
- enfin, des plans qui se contentent de suggérer des correspondances, ouvrant le sens d'une part, et permettant d'autre part au film d'étendre son horizon à l'infini (Truffaut, Kieslowski).

Chris Marker et l'ouverture au monde

Filmer le monde pour en choisir quelques éclats et les mettre en correspondance n'est pas une démarche documentaire banale. La plupart du temps, et ce constat n'est pas un jugement de valeur, on conserve à la réalité filmée son désordre naturel, ou bien l'on ordonne son propos dans le sens d'une intelligibilité globale. Mais choisir, pour ne pas expliquer, ni démontrer, voilà qui est plus inhabituel.

C'est ce à quoi s'emploie depuis des années le cinéaste Chris Marker, à qui l'on doit en particulier *Lettre de Sibérie* (1958), *Sans soleil* (1982), ou plus récemment *Level Five* (1997).

Parcourant le monde, il tourne au Japon, en Afrique, en Islande, en Chine. Ses images sont associées sans tenir aucun compte d'une logique géographique, chronologique, ou même de motifs objectifs. Au fil de la pensée, au fil des réflexions, elles s'associent et se croisent. Les couleurs et les sons font de même, les gestes d'ici et ceux d'ailleurs, les mouvements d'aujourd'hui et ceux d'hier. Dans ce montage de correspondances, Marker associe pleinement deux caractéristiques aperçues dans les chapitres précédents de ce livre : il met en avant la discontinuité (des sources, des environnements, de la diégèse naturelle à laquelle il emprunte ses plans), pour tenter d'aller malgré tout vers une unité, qui n'est pas du fait de la matière utilisée, mais du regard porté. Un regard qui doit autant à la subjectivité individuelle, vecteur privilégié de l'homogène, qu'à une conscience plus large, plus « moderne », ouverte à chaque spectateur.

«... ce même sentiment d'arpenter l'œil grand ouvert la planète, de passer d'un clin d'obturateur d'un paysage à l'autre, d'un visage à l'autre, que l'on sait éloignés, séparés dans l'espace et le temps, et qui pourtant se parlent, et dont on entend la voix. Un peu comme dans ces énumérations de Nerval ou Borges, où l'accumulation devient poésie, où l'ivresse de détails disparates finit par ouvrir l'esprit au point que tout semble y trouver place. »

Olivier Kohn, « Si loin, si proche »,
in *Positif*, n° 433, 1997, dossier « Chris Marker ».

On pourrait se croire plongé là dans une sorte de mystique impressionniste, où tout se fond dans une saisie aussi arbitraire qu'instantanéiste. Mais si l'on peut percevoir sur cette voie un certain danger, elle est aussi très productive : en se laissant aller à des rapprochements inattendus, en alignant autant de fragments hétéroclites, Chris Marker se garde bien de leur trouver un Sens, de les rassembler en une vision transcendante ; le regard seul les juxtapose et les compare. C'est une conscience confrontée au multiple qui se développe alors, qui s'ouvre elle-même et s'étend, portée par la diversité des éclats.

« Qu'une conscience, par un retour sur elle-même, voie cohabiter en elle temps et espaces, et ce sont les portes du possible qui s'ouvrent devant elle... », ajoute le même commentateur à propos de *Sans soleil* et *Level Five*.

C'est la multiplicité des images, et non leur unité, qui est mise en avant, et la captation documentaire qui est à leur source augmente encore cette qualité d'éparpillement. Le réalisateur joue sur la distinction des matériaux, autant que sur celle des contenus ou des contextes : le grain est différent (cf. le début de *Sans soleil*, entre autres), certaines séquences surexposées, d'autres trop sombres, les images vidéo se mêlent aux photographies ou aux séquences-films. Ce qui

importe en définitive, c'est non seulement la confrontation des images entre elles, mais la confrontation d'une conscience avec la multiplicité des éclats du monde. Dans *La Jetée* (1963), Chris Marker avait raconté la tentative de fixer ces éclats, d'en arrêter dans la mémoire et la conscience le flux naturel. À l'inverse, dans ses films documentaires, c'est la contradiction qui est mise en avant : l'accélération du multiple, l'incongruité des rapprochements, et la nécessité de les regarder ici et maintenant.

Ce que désigne et produit en même temps le montage dans les documentaires de Chris Marker, c'est la nécessaire confrontation avec le multiple, la pesée du hasard dans les choix de conscience, l'ambiguïté des significations aux cadres trop étroits. Voici ce que dit Valérie Mayoux, sa monteuse pour de nombreux films :

« Pour lui le montage est vraiment la recherche de la nécessité de ce que disent deux plans quand ils se rencontrent... C'est une alchimie qu'il est le seul à pouvoir trouver, avec son allié le hasard – qui n'existe pas d'ailleurs : il peut confier à d'autres, ses "petites mains", le montage d'une séquence, mais c'est à peine plus que le hasard... Sur *La Bataille des dix millions* il lui est arrivé de partir en me disant : "Valérie, je vous laisse monter la séquence", et j'étais absolument saisie d'épouvante, parce que naturellement il ne soufflait pas mot de ce qu'il entendait par là. D'ailleurs il ne peut pas le dire d'avance, comme un alchimiste ne connaît pas d'avance la formule de son expérience. C'est pour cela que l'apparition de la vidéo, de l'informatique, et autres synthétiseurs a été une telle jouissance pour lui, parce que ça lui permet vraiment de jouer avec une souplesse formidable. »

Entretien avec Valérie Mayoux, *ibid.*

À cette « distribution » du hasard, à cette quête des rencontres improbables, s'ajoutent des effets de rythme, par lesquels Marker est si proche de Resnais, avec qui il a cosigné *Les statues meurent aussi* (1953). Par moments des images se figent, des regards sont fixés dans l'instant (*Sans soleil*) ; par moments au contraire la succession des plans s'accélère, leur cadence impose une autre saisie du réel (*Level Five*). Incluant ainsi des artifices de moyens dans la visée du réel, Marker côtoie le Jean Vigo d'*À propos de Nice* (1930) ou le Vertov de *L'Homme à la caméra* (1929). Avec Resnais, il admet que la représentation, y compris dans un film documentaire, doit autant au mouvement du regard qu'à celui de l'objet... Et que la vérité du monde dépend non seulement du monde, mais de l'œil qui le capte. En l'occurrence, il ne s'agit donc pas de cerner le réel, mais de le forcer ; les correspondances, les confrontations et les comparaisons en sont un des moyens.

« C'est la réalité qui éveille les possibilités, et vouloir le nier serait parfaitement absurde. Néanmoins, dans l'ensemble et en moyenne, ce seront toujours les mêmes possibilités qui se répéteront, jusqu'à ce que vienne un homme pour qui une chose

réelle n'a pas plus d'importance qu'une chose pensée. C'est celui-là qui, pour la première fois, donne aux possibilités nouvelles leur sens et leur destination, c'est celui-là qui les éveille. »

Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Gallimard.

Le montage à l'œuvre (3) : Pialat ou les correspondances

Le cinéma de Maurice Pialat est narratif, ses films racontant tous, peu ou prou, des histoires aux personnages repérables, dont les relations ou le comportement tissent une trame continue et évolutive. Mais si l'on y regarde de plus près, il s'agit d'une narration très relative, constamment ouverte, sujette à des béances considérables, traversée d'ineffables altérités. Cinéaste du désordre, d'un désordre revendiqué au moment même où s'inscrit la représentation, Pialat fait ~~voisiner~~ des blocs de vie, de gestes, d'essoufflements, laissant au montage le soin de leur donner, de loin en loin, quelque sens.

Les effets de répétition, les ruptures inopinées, l'impression constante que le récit – le film – est décalé par rapport à l'anecdote, caractérisent un montage qui, loin d'articuler ses éléments les uns aux autres en une mécanique linéaire, les fait correspondre de manière aléatoire, les fait jouer les uns par rapport aux autres comme autant de motifs, qui peuvent gagner en signification autrement que par le simple « bout à bout ».

À nos amours, montage et captation

Une des premières caractéristiques du travail de Pialat, dans *À nos amours* (1983) comme dans presque tous ses autres films, est ce que l'on pourrait appeler la perméabilité que la représentation manifeste par rapport aux aléas du tournage. Perméabilité que le montage à son tour prend en charge, et dont il assume à plusieurs reprises l'exposition.

Ainsi les plans s'ouvrent-ils les uns aux autres, tranchés par des *cuts* abrupts, et ils se côtoient sans souci de raccords. Au début d'*À nos amours*, en particulier, quatre scènes se succèdent, dans une chronologie facile à saisir parce qu'annoncée à l'avance, mais qui précisément s'impose au détriment du contenu, des person-

nages, de leurs gestes, de leurs dialogues : de la répétition de théâtre nous passons à une séquence au soleil sur le bateau, puis à un plan sur ce même bateau en fin d'après-midi, enfin à la soirée théâtrale. On a l'impression que la succession des scènes est plus importante que leur contenu. Non seulement il n'y a aucune transition entre les séquences, entre les scènes, entre les plans, mais les ruptures sont particulièrement marquées : actions, lumière, lieux se succèdent sans logique interne. Une façon de mettre en valeur la différence de nature essentielle entre ce qui précisément ressortit à une logique de l'intérieur des plans, et ce qui dépend d'une logique externe, purement chronologique, rapidement évacuée par la suite dans le film. Aucun raccord, dans cette première succession, fût-il sonore : on passe de la musique de Purcell au bruit des plongeurs et des éclaboussures, puis des dialogues spontanés à ceux de la pièce de Musset. Entre les deux séquences sur le bateau, la phrase prononcée par le personnage central à l'écran est même coupée au milieu. On ne pourrait signifier plus explicitement qu'il faut pour le cinéaste effectuer un choix entre l'avancement du film et l'attention à ce qui se déroule dans chaque plan. Pialat, on le sait, choisit une autre voie : renonçant à l'alternative exclusive, qui soumet la construction des fragments aux transitions qui les emportent, il met en valeur l'énergie de chacun d'entre eux en bousculant les juxtapositions.

C'est un montage qui permet de confronter des états, plutôt que d'exposer une évolution. On y reconnaît la patte de Yann Dedet, qui a travaillé dans ce sens, par exemple, avec Jean-François Stevenin (*Passe montagne* [1979] et *Double messieurs* [1986]), et dont les options s'inspirent souvent du montage « *in the middle* », cher à Cassavetes, qui consiste à prendre ou abandonner une scène (donc à couper) alors qu'elle est en train de se dérouler. Pas d'explications, d'exposition, d'épilogue : juste une attention au cœur du moment, au plus fort du geste.

« Je me demande d'ailleurs, dit Yann Dedet, si le spectateur ne sera pas dérouteré par certains enchaînements. C'est un montage qui va plus vers l'émotion que la compréhension. Parfois on se disait que ça allait trop vite, qu'il fallait faire venir le personnage deux pas plus tôt, enfin... ça marche sur l'affectif, on voit une fille qui prend une giflette, le plan suivant elle pleure toute seule dans la rue, on peut comprendre tout de suite. Parfois c'est autre chose, les plans sur le bateau au début, par exemple : ils sont là, allongés, elle récite Musset, il la corrige, et puis "schlaff" on coupe, juste au moment où on croyait que ça allait devenir trop conclusif... Toute la scène reste un peu en l'air, ça se suspend... Et puis le plan suivant, on la retrouve à l'avant du bateau, elle est un peu rêveuse, elle regarde la mer, ça va bien ensemble. »

Entretien avec Yann Dedet à propos d'*À nos amours*,
Cinéma, n° 94, novembre 1983.

© Nathan/HER, Esthétique du montage

Autre ouverture d'un plan à l'autre, autre rupture dans la continuité : Suzanne vient voir Luc dans l'académie de peinture où il prend des cours. Elle s'approche de son chevalet, engage timidement la conversation ; *cut* ; les deux visages de profil, silencieux, se superposent en perspective. On a l'impression que la caméra a changé d'angle ; en fait Luc déclare soudain : « Je pense que c'est fini » et se lève, découvrant un lieu différent de celui du plan précédent. Rien ne permet d'imaginer ce qui s'est passé entre les deux plans, quels instants, quels sentiments ont été échangés, sur quelle ligne la rupture s'est accomplie. Ce n'est pas une ellipse à laquelle Pialat nous convie : il ne s'agit pas d'aller un peu plus loin, un peu plus vite, sur le chemin narratif, mais de confronter deux situations, deux blocs d'affects, le moment des retrouvailles, fait de gêne et distance, et le moment de l'impasse, son poids et son silence. C'est la proximité de ces deux moments si dissemblables, l'ambiguïté même de leur relation temporelle, qui fait l'intérêt de ce montage. Entre ces deux plans s'échangent des émotions, des énergies, qui ne doivent rien à l'évolution chronologique. Contamination, contagion : c'est ce trouble rapport qu'organise la perméabilité du cinéma de Pialat.

Jusqu'à produire des contradictions, aussi bien que des répétitions : au gré des plans juxtaposés, peuvent figurer des scènes redoublées, tout comme des scènes au contenu paradoxal. De celles-ci, nous avons déjà un exemple dans *L'Enfance nue* (1968), dans un enchaînement de deux plans où le garçon en placement dans une famille d'accueil crie sa hargne et son malaise à l'égard de sa mère nourricière, puis, dans un plan rapproché monté *cut*, immédiatement après, déclarait à son propos : « Si quelqu'un touche à un seul cheveu de Mémère, je le tue ! » Ambivalence des liens que le montage hissait au rang d'une émotion particulière, lui donnant, par la force de la proximité, une puissance dépassant le contenu propre de chacune des déclarations. On retrouve à de multiples reprises chez Pialat ce type d'oppositions, ou de contradictions, comme « montées en épingle » par le montage *cut*, laissant ressentir l'énergie du moment plutôt que la logique d'une attitude.

Dans les premières scènes du *Garçu* (1995), par exemple, les personnages joués par Gérard Depardieu et Géraldine Pailhas sont au lit, s'engueulent, hurlent, puis dans le plan suivant s'enlacent tendrement, pour de nouveau se gifler après le *cut*. Scènes caractéristiques, elles aussi, d'un Cassavetes, d'où la continuité logique est exclue, mais dont la construction par le montage répond à un projet tout aussi déterminé de représentation dramatique. On pourrait dire que dans ce type de scènes, le montage transforme le paradoxe diégétique en une unité poétique.

C'est aussi le cas pour les répétitions, qui semblent parfois ignorer le cours du récit, et proposer la permanence d'un motif plutôt que le développement d'une action. Ainsi des crises d'hystérie de la mère de Suzanne, qui deviennent dans la seconde moitié d'*À nos amours* des scènes récurrentes, sans être aucunement annoncées, ni davantage « commentées » ou « intégrées » dans les séquences qui

© Nathan/HER, Esthétique du montage

leur font suite². À trois reprises, Suzanne en est la victime, bafouée, insultée, battue, sans qu'aucune raison spécifique (anecdotique, au sens littéral du terme) n'explique ces montées de violence. Disputes comparables à celles qui, en voiture, agitent le couple de *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972), ponctuant à plus de dix reprises le déroulement de ce film ; la plupart du temps, elles n'ont la possibilité ni d'éclater ni de se conclure, elles n'adviennent pas, elles marquent un état. C'est de cet « état relationnel » que Suzanne cherche à se dégager, plus qu'à en modifier les conditions et les circonstances, qui n'entrent pas en considération. Ainsi, dans le récit auquel appartient Suzanne, le montage ne vient pas dérouler les articulations d'un développement, mais opposer, confronter ou « entasser » des moments qui font le poids et la matière du monde compact auquel elle est confrontée, comme le sont tous les personnages de Pialat.

Sur un mode mineur, des répétitions de dialogues, de phrases, voire de gestes ou de scénographies complètes, ponctuent le film, comme autant de variations proposées par le montage. « Elle sent bon, ma sœur ! » revient à plusieurs reprises dans la séquence du dîner à la fin, prononcé par le frère de Suzanne, plus insistant, plus onctueux, plus gênant que jamais. Les plans sont différents, parfois la voix est hors champ, parfois plein cadre. Là encore, on sent la vertu poétique de ces décalages furtifs, jouant sur l'identité des mots, des situations, et la toile qu'ils tissent dans le champ expressif, pure présence, affirmation sans figure.

Les conditions dans lesquelles le film est monté (et tourné) valent que l'on s'y arrête : elles sont directement liées aux effets que nous venons d'examiner. Aussi bien en termes d'organisation générale du récit qu'en matière d'agencement des plans, le montage est loin d'être fixé à l'avance. Pialat, plus que tout autre, laisse pendant le tournage la porte ouverte aux accidents, aux inspirations du moment, aux modifications et aux imprévus. C'est une part de la perméabilité dont nous parlions : cette ouverture aux aléas du tournage, qui est une ouverture de la représentation aux éclats de la réalité. Le cinéaste capte les moments qui échappent au jeu convenu, aux dialogues écrits, aux dispositifs prévus. Ainsi, dans certaines scènes de *À nos amours*, ni les dialogues ni les réactions des personnages ne sont écrits à l'avance. C'est vrai en particulier du retour du père lors du dernier dîner, ou de certains tête-à-tête entre Pialat et Bonnair. Voici ce qu'en dit Jacques Fieschi, rédacteur en chef de la revue *Cinématographe* et acteur de circonstance dans le film :

« Le génie de Pialat, aidé et parfois précédé par Loiseleux [l'opérateur], tient à impliquer profondément le comédien dans l'intensité d'une situation tout en lui faisant oublier que la caméra tourne. Pas de *Moteur !*, *Action !*, mais un enclenchement discret, subtil de l'appareil qui atténue la terrible coupure de la représentation. Pialat tourne beaucoup et longtemps – souvent on va jusqu'au bout des onze

2. Une de ces séquences combine même paradoxe et répétition, puisqu'elle fait se succéder un geste tendre de Suzanne envers sa mère et, par un faux raccord de mouvement, une scène d'une violence extrême, qui ouvre la série des affrontements mère-fille.

minutes autorisées par le "magasin". Il ne donne pas d'explication psychologique. Il exige au contraire une grande invention de la part de l'acteur, qu'il accepte ou rejette. Il met ses collaborateurs en situation de le surprendre, et il ne s'agit pas de décevoir la liberté qu'il vous accorde. »

Jacques Fieschi, « Tourner avec Pialat », *Cinématographe*, n° 94.

On retrouve le même phénomène, poussé encore plus à bout, dans *Le Garçu*. En effet, le personnage principal en est le propre fils de Maurice Pialat, Antoine, enfant de trois ou quatre ans qui, s'il joue un rôle, le fait avec une totale spontanéité. À l'évidence, lorsqu'à l'image il interpelle Depardieu, c'est à l'acteur qu'il parle, au compagnon de jeu, et non au personnage du film. Lorsqu'il déambule effrayé à la recherche de son père, ou lorsqu'il découvre avec ivresse la conduite d'un petit camion à moteur électrique, c'est Antoine Pialat qui est filmé, et qui participe, tel quel, au montage – non le personnage de la diégèse. On pourrait multiplier les exemples dans l'œuvre du réalisateur, de scènes ainsi captées, de gestes, de réactions, de longs monologues même (dans *L'Enfance nue*), qui interrompent le fil trop convenu de la simulation, qui quittent le champ du mimétique pour imposer dans la trame leurs éclats, leurs échos, comme d'aléatoires mais essentiels surgissements. Ces élans, ces impromptus, il a fallu les solliciter, les provoquer, il a fallu leur ménager sur le plateau, entre les acteurs et les techniciens, des conditions favorables, leur offrir une disponibilité attentive. Mais une fois advenus, ces moments requièrent tout autre chose : il leur faut trouver une place dans le montage. Or il ne s'agit pas de trouver l'endroit où, dans la trame déjà constituée, ils gêneront le moins... Il s'agit d'organiser autour d'eux, avec eux, la nouvelle trame du film – nouvelle parce que imprévue, réadaptée en fonction de dynamiques changeantes. Ces moments de saisie, de violente reprise du réel, de basculement hors de la représentation, sont comme les forces qui réorganisent tout le champ d'interactions constituant le film. Si le montage consiste souvent, chez Pialat, à tâtonner longtemps, à essayer diverses logiques narratives, ce n'est pas tant que l'architecture du récit soit instable par essence : c'est parce que le film, comme ensemble de lignes disparates, d'énergies diverses, se constitue véritablement au montage. Interrogé à propos de sa collaboration avec Pialat, Yann Dedet déclare ainsi :

« Il arrive un moment où les monteurs rechignent car pour eux tout part de la sélection : ils choisissent immédiatement une bonne prise, peut-être une deuxième en réserve et laissent ensuite de côté les doubles. Ils n'y retouchent plus. Or, l'intérêt de la progression d'un film, c'est lorsqu'on retourne pêcher dans des doubles abandonnés depuis trois mois, on retrouve des trésors. Parce qu'à ce moment-là, un accident de tournage, le jeu terne d'un comédien, qui avaient pu nous faire écarter la prise, font apparaître la scène sous une autre couleur que celle qui avait été prévue. Et c'est souvent très intéressant d'y revenir. C'est pour ça que chez moi

les bobines de rushes restent entières, même ce qui est considéré comme "mauvais", et quand je monte une séquence, je revois tout. C'est pour cette raison aussi que je ne dédouble jamais les bandes-son. Je laisse tout sur une bande et ça me permet de visionner les rushes synchrones à n'importe quelle étape du montage. »

Yann Dedet, entretien, par Laurent Vachaud, *Positif*, n° 369, novembre 1991.

On sent ici très précisément la différence qu'il peut y avoir entre un montage qui ne ferait qu'accomplir au mieux l'architecture du découpage, employant les différents plans tournés à servir une ligne préétablie, et un montage plus créatif, qui modifie la courbe dramatique en fonction des éléments tournés. Là encore, il s'agit de perméabilité : d'un bouleversement accepté, parfois, de l'ordre initial, par les éclats du moment. C'est l'essence d'une conception moderne du montage, qui laisse au hasard, aux rencontres, aux accidents, une part d'unité possible. Bresson aimait à rappeler ce mot de Paul Valéry qui, au lieu d'annoncer : « Je vais travailler », préférerait dire : « Je vais me faire des surprises » ; le reprenant à son compte, le réalisateur de *Pickpocket* faisait évidemment allusion à ces surprises qu'un geste de comédien, une lumière singulière peuvent réserver au cinéaste comme au monteur, et dont l'un et l'autre peuvent profiter pour constituer une totalité inattendue. C'est tout le sens et la puissance que Bresson assigne au montage, créateur d'émotions improbables, et c'est tout le principe de ce montage par correspondances qui force la ligne du film au lieu de s'y plier. La « captation » du réel et de l'imprévu ne peut prendre tout son sens que par rapport à un tel montage, sans lequel elle serait aussi instrumentalisée qu'un simulacre. À quoi servirait, substantiellement, la « vérité » du moment, si elle ne permettait de provoquer, de regarder autrement le dispositif de représentation, de s'inscrire comme irréductible ? C'est le rôle du montage, ici, de ne pas réduire cette part de réel à un fragment fonctionnel, mais de lui permettre de solliciter un autre regard sur la totalité du film. On comprend aussi pourquoi ce montage par correspondances est en définitive assez peu répandu : il exige une sorte d'humilité devant ce qui se révèle, et qui peut-être contredit le projet initial. Il exige aussi, de ce fait, une formidable liberté vis-à-vis du scénario, vis-à-vis du producteur, vis-à-vis des comédiens, et d'une manière générale de tous ceux qui pourraient se sentir « dépossédés » de leur participation consciente au film. Peut-être cette considération n'est-elle pas étrangère, entre autres, au fait qu'un tel montage soit souvent lié à une conception du cinéma comme cinéma « d'auteur ».

Toujours à propos d'*À nos amours*, Yann Dedet explicite le rapport dialectique qu'une telle attitude engendre entre forme et fragment, rushes et mouvement général du film :

« – D'autres grands monteurs, comme Albert Jurgenson, ont une technique assez différente de la vôtre et posent d'emblée le choix de la prise comme base de travail.
« – Oui, cela dit, tout dépend des metteurs en scène avec lesquels il travaille. C'est sûrement très différent avec quelqu'un comme Resnais. C'est vrai que chez lui la

structure du film peut changer en fonction des prises choisies : il est très absolu sur le choix des prises, alors qu'avec Pialat on est certainement beaucoup plus souples là-dessus. Ce n'est pas la "bonne prise" qui change le film, mais le film qui fait qu'on trouve à l'intérieur de ce qui a été tourné des choses qui le changent. Surtout quand Pialat va vers quelque chose de libre : on se fabrique notre liberté là-dessus. Une "bonne prise", ça n'existe pas. Sur *À nos amours*, on a fait tirer des rushes à une semaine du mixage, il y a deux prises du film qui étaient dans les doubles non tirés ; des trucs qu'on n'avait jamais vus en rushes pendant le tournage ! Je ne dirai pas que ce sont des plans plus extraordinaires que le reste du film, mais ils avaient un "plus". »

Ibid.

Tous ces développements à propos des « bonnes prises » renvoient non seulement au moment où s'effectue le choix du plan conservé au montage (soit *a priori*, soit en une dialectique *a posteriori* par rapport à la constitution d'ensemble), mais aussi au principe qui préside à ce choix. Nous avons déjà développé cette question dans l'introduction, à propos de la question du découpage, mais il faut ici, grâce à Pialat, y revenir sous un autre angle, en rapport avec la « captation » à laquelle ce montage est associé. D'un point de vue esthétique, en effet, il me semble que la perméabilité du tournage et celle du montage doivent être mises en perspective l'une avec l'autre. La première concerne les échanges que peuvent entretenir les scènes prévues, écrites, et les improvisations – de quelque ordre que soient ces dernières. La seconde concerne aussi des échanges : ceux que les plans établissent entre eux, et ceux qu'ils entretiennent, chacun, avec le reste du film. La perméabilité du montage chez Pialat est une des figures de la poétique des correspondances.

Il y a des correspondances calculées, ordonnées, réglées très en amont, qui construisent des motifs sophistiqués, des rimes sur lesquelles viennent s'appuyer les développements de la dramaturgie ; Hitchcock, pour ne citer que lui, a su en faire un des intérêts subtils de son œuvre. Il en est d'autres, plus intuitives peut-être, qui sont dues à l'unité stylistique du metteur en scène, à la manière qu'il a de cadrer tel ou tel personnage, à sa façon d'accompagner un geste, de se reposer sur la cohérence d'un espace ; correspondances à l'œuvre chez Ozu, par exemple, ou plus près de nous dans les films de Kitano. Pour celles qui nous occupent ici, celles qui sourdent avec une sorte de violence impérieuse dans l'œuvre de Pialat, il convient de noter le mode particulier de résonances. Liées en effet à la saisie d'impromptus, elles ne participent pas à l'affirmation d'un système, mais plutôt à son ouverture répétée. Le choc manifeste que provoque l'improvisation de Pialat acteur lors de la séquence du dîner, le trouble perceptible à plusieurs reprises de Sandrine Bonnaire (dans le dialogue de la fossette, par exemple), sont autant de

brèches vivantes ouvertes dans la conduite du récit. Autant de troubles pour le spectateur aussi, autant de flottements dans le jeu accepté de la représentation. Les rimes, les répétitions, les éclats sombres des ruptures ne sont plus alors les festons d'un ensemble, mais ses accrocs magnifiques. « Il faut bien faire attention à ce que tout raccorde », dit ironiquement Maurice Pialat dans son rôle de tailleur en posant deux fourrures l'une à côté de l'autre (*À nos amours*) : le souci est peut-être partagé par le metteur en scène, mais celui-ci choisit de passer outre. Tout ne « raccorde » pas, et c'est dans la série des décalages qu'il faut chercher une autre logique. Les séquences ne laissent pas passer de l'une à l'autre un flux continu, non plus que la plupart des plans. Ces derniers ne peuvent que se contaminer réciproquement, résonner de loin en loin, ou par proximité accidentelle. C'est pour cela aussi qu'ils doivent être ouverts, coupés « *in the middle* », laissant échapper de part et d'autre leur influx, avant que celui-ci ne puisse être canalisé dans une forme stable. Si toutes les rencontres de Suzanne étaient replacées dans leur contexte, si l'on assistait aux prémisses, puis aux laborieuses ruptures, la force et la brutalité de l'accumulation s'en trouveraient amoindries. De la même manière, si toutes les discussions, les oppositions et les compromis quotidiens avec le père s'enchaînaient avec fluidité, plus rien des moments de rencontre véritable de Suzanne et de son père ne serait perceptible. C'est l'instabilité de ces blocs d'émotion, de ces instants crus, qui leur confère à la fois leur dureté, leur irréductibilité, et l'écho qu'ils se renvoient mutuellement. Dégagés de la belle emprise d'une forme lisse, ils jouent les uns avec les autres, les uns contre les autres, comme les volumes géométriques d'un collage cubiste, ou d'une diffraction chromatique de Delaunay. Les formes et les couleurs ne s'y fondent pas les unes dans les autres, ne se transforment pas les unes pour les autres, c'est en restant elles-mêmes qu'elles engagent vis-à-vis de chacune et de l'ensemble des tensions stimulantes.

Sous le soleil de Satan : béances

En 1986, dans cette adaptation de Bernanos, Pialat doit traiter pour la première fois de l'expression du surnaturel. L'abbé Donnissan, interprété par Gérard Depardieu, est confronté à plusieurs manifestations irrationnelles : apparition du Diable, miracle de résurrection, capacité à « lire » dans l'âme des autres... Ces manifestations demeurent inexplicables : elles tiennent davantage du fantastique que du religieux, même si, dans la logique des personnages, il s'agit bien de grâces divines et d'interventions sataniques. Pour autant, il faut que demeure une ambiguïté, ou plus exactement une question ouverte à propos de ces « miracles » : est-ce Dieu ou Diable, est-ce orgueil et présomption de leur auteur, est-ce interprétation naïve ? Quel est le sens et quelle est la raison de ces troublants épisodes ? Tout le travail de Pialat au montage va consister à laisser béantes ces interrogations, à ne pas en combler les manques et les ruptures. Avec son monteur Yann Dedet, il tisse subrepticement un réseau de correspondances et de basculements dont la fonction même est d'installer un vertige permanent de la raison.

Ainsi aux deux moments les plus déterminants de cette irruption du surnaturel : la résurrection de l'enfant et la conversation avec le Diable. Il s'agit d'en affronter la représentation, c'est-à-dire de ne pas se contenter de la suggérer, ou d'en parler. Mais il n'est pas non plus dans le style de Pialat d'employer des effets spéciaux pour illustrer explicitement un phénomène d'étrangeté. C'est donc dans le montage, la simple succession des plans, que se produit le hiatus. Lors de la résurrection, Depardieu est filmé en contre-plongée, levant le corps de l'enfant mort, le tenant à bout de bras, exténué par l'effort. La caméra, située à sa gauche, le cadre dans un ensemble clair-obscur. Puis, contre toute attente, elle vient en plongée, sur la droite, filmer l'enfant dont les yeux s'entrouvrent. Le *cut* s'est accompagné d'une rupture de point de vue, d'une désarticulation, au sens littéral du terme ; un écart dans la ligne du récit (et du regard) qui manifeste une saute qualitative. Comme si la vision, avant et après la coupe, était radicalement différente. Dans cet interstice, cet espace de rien (la collure entre deux plans), tout se noue et tout se dénoue. Ni continuité, ni ellipse : dans l'absence qu'est à cet instant la rupture, s'affirme un vide logique qui permet toutes les présences. L'instant du « miracle », au sens propre, a été passé sous silence, sans qu'aucune « réserve » ne lui ait été attribuée dans la diégèse ; aucun espace sacré dans l'ombre duquel tout peut se dérouler : c'est dans le basculement de la perspective que se joue le saut qualitatif. Dans la coupe.

À cet effet d'écriture, s'ajoute un effet de correspondance. Au moment où le plan découvre le visage de l'enfant dont les yeux s'ouvrent, une lumière particulière, très blanche, éclaire celui-ci. Convention, peut-on penser, iconographie traditionnelle de la manifestation du divin. Soit. Mais il faut attendre la fin du film pour en sentir toute la subtilité. Dans la dernière séquence, après la résurrection de l'enfant, l'abbé Donnissan rentre dans sa paroisse, et s'installe dans le confessionnal. La caméra est à l'intérieur de l'église, les paroissiens défilent, le jour baisse ; l'autre prêtre entre à son tour dans l'église. Après avoir patienté un moment, il ouvre la porte du confessionnal où se trouve Donnissan. Celui-ci est mort à l'intérieur. De la même manière, donc, que pour l'épisode de l'enfant, l'essentiel s'est déroulé sous nos yeux, mais dans un mouvement qui nous a échappé. Pour ce qui est du miracle supposé, on comprend qu'il en ait été ainsi : c'était, nous l'avons vu, une manière d'en assurer malgré tout la représentation ; mais pourquoi nous celer ainsi la mort de Donnissan, personnage central ? Simple rime du montage ? Peut-être, mais dans une autre perspective. En effet, sur le visage du prêtre mort, à ce moment-là, au moment où nous le découvrons, s'est fixée la même lumière que sur le visage de l'enfant. Blancheur de la mort, mais qui rappelle celle de la résurrection suggérée quelque temps avant. Double correspondance, de la lumière et du montage, constitués en rupture par rapport à la ligne générale : il ne s'agit plus seulement d'une rime formelle, mais d'un effet

de sens qui rapproche le personnage, dans sa mort, de l'événement auquel il a été mêlé (et qui, chez Bernalos, faisait référence à la grâce).

La rencontre avec le Diable repose, elle aussi, sur des effets de montage. Il faut y distinguer les moments où Satan apparaît ou disparaît, et ceux pendant lesquels il s'entretient avec l'abbé. Ce dernier marche sur la lande, alors que la nuit est déjà tombée ; subrepticement, au détour d'un plan comme un autre (comme ceux qui le précèdent et ceux qui le suivent, qui raccordent sur la marche de Donnissan), une seconde silhouette apparaît dans le champ, marchant loin derrière. Puis, un peu plus tard, le second personnage se rapproche, et entame la conversation. Cette apparition soudaine, inopinée, sous les traits d'un voyageur quelconque mais venu de nulle part, trouve un écho symétrique à la fin de la nuit lorsque, se retournant soudain, l'abbé qui dialoguait avec lui se retrouve seul dans le cadre. Apparition, disparition : effet de cinéma, artifice de l'image, pour un gain somme toute mineur : un personnage de plus ou de moins, assez quelconque au demeurant... Le montage lui-même ruse à ce moment-là, n'offrant aucune ponctuation particulière à ce va-et-vient du surnaturel. Tout se passe le plus normalement du monde, dans l'unité bienveillante de la nuit alentour. Le voyageur, compagnon de route inopiné, est en définitive plutôt sympathique, et sa présence sans grande conséquence... Jusqu'au moment où, se penchant sur Donnissan endormi, il affirme son pouvoir sur lui, en même temps que sur le monde. Alors le raccord, à nouveau, marque un décalage : entre l'instant où l'abbé s'est assoupi et celui où, sans transition, il demande à son compagnon : « Que m'as-tu fait ? », Pialat ménage ce saut essentiel, ce vide qui caractérise les interrogations majeures du récit. Ainsi, encore une fois, c'est au moment non pas le plus spectaculaire (l'arrivée du diable), mais le plus décisif (sa prise de possession), que se produit la rupture dans le montage. À tel point que le spectateur se demande si quelque chose ne lui a pas échappé, s'il n'a pas laissé passer une phrase sans la comprendre, pour que les interlocuteurs si vite se situent dans une autre logique, dans un autre ordre, alors que rien ne les y préparait... C'est qu'un basculement s'est produit, qui n'a besoin d'aucun protocole, et qui ne ressortit à aucune linéarité. La perte de repères qui nous est infligée par le montage est la figure même de celle que vit le personnage de l'abbé, soudainement mis en présence de l'Autre. Ces coupes franches, ces raccords sans protocole favorisent la juxtaposition de présences, irréductibles altérités dont il s'agit précisément de prendre la mesure plutôt que de chercher à les agencer les unes aux autres.

D'une certaine manière, le montage dans *Sous le soleil de Satan* éclaire celui de *À nos amours* : confronté à des réalités qu'il ne peut identifier, vis-à-vis desquelles il ne peut se situer, l'abbé Donnissan est constamment obligé de changer de cadre ; littéralement, de « se retrouver », malgré la rupture d'un plan à l'autre. Ainsi Suzanne était-elle obligée, elle aussi, d'assumer les énergies contradictoires que chacun de ses partenaires, de ses cadres sociaux ou familiaux, lui fournissait.

Le montage est, à proprement parler, la rencontre de ces cadres, sur la nature desquels personne n'est fixé dans *À nos amours*, mais dont la coupure/collure à elle seule permet d'assurer la distinction d'essence.

Dans les relations entre Donnissan et Mouchette, cadres, montage et altérité forment encore un dispositif essentiel. Entre ces deux personnages se joue le troisième phénomène « miraculeux » du film : l'abbé devine le crime commis par la jeune femme, et l'état d'esprit dans lequel elle se trouve en conséquence. Le premier indice (difficilement interprétable à ce stade du récit) est donné par un « faux raccord » volontaire : alors que nous voyons l'abbé, dans l'église, donner la communion, il lève les yeux plein cadre ; *cut* ; Mouchette apparaît, dans une semi-obscurité, comme si ce plan correspondait à un contrechamp après un raccord regard. En fait, elle n'entre pas dans l'église, mais dans le hall du château de son amant, qu'elle va tuer au petit matin. Ainsi ce faux raccord regard prépare-t-il en fait la « vision » que Donnissan aura de l'épisode introduit par l'apparition de Mouchette. Ce montage des deux visages confrontés l'un à l'autre, et des deux cadres auxquels ils appartiennent, est repris, sous une autre forme, lors de la rencontre effective des deux personnages. Au sortir de sa nuit avec Satan, Donnissan croise sur le chemin Mouchette, et l'oblige à parler de son crime. Mais, lors de ce dialogue, Pialat s'arrange pour que chacun des protagonistes soit cadré avec un fond très différent, ouvert sur la campagne pour l'abbé, et clos par un grand mur pour Mouchette. Malgré leurs déplacements, il en est ainsi, opposition de cadres et de plans, jusqu'à ce qu'une rupture dans le champ/contrechamp, et un lent mouvement de caméra situent l'un et l'autre dans le même cadre. L'importance de cette rencontre est fondamentale : c'est en voulant imposer sa propre logique à la jeune femme que Donnissan la pousse au suicide. C'est la superposition des plans, faisant suite à leur autonomie affirmée, qui amène le drame. Là encore, le montage ne se contente pas d'acheminer vers leur conclusion les différents éléments du dispositif scénique : il intervient comme partie prenante du récit, et en particulier de ses soubresauts métaphysiques...

On sent ici une autre manière de traiter le montage que dans *À nos amours*, et la veine « autobiographique » examinée plus haut. Il ne s'agit plus de s'arranger avec les éléments du tournage, et de faire jouer entre eux les éclats de vie dans la continuité diégétique, il s'agit de mettre en correspondance deux logiques étrangères l'une à l'autre, mais dont le déroulement est beaucoup plus écrit, et qui s'inscrivent dans l'ordre de la représentation. En termes de dispositif cinématographique, la différence est considérable, puisqu'elle engage la stabilité du projet, les conditions du tournage, et le principe même du passage entre simulacre et réalité. Dans l'adaptation de Bernalos, Pialat choisit de clore plus nettement la représentation, mais conserve la possibilité, à l'intérieur même de celle-ci, de mettre en présence des mondes discontinus. De ce fait, les enjeux du montage sont, dans un tout autre dispositif, à peu près du même ordre. *Sous le soleil de*

Satan est un film beaucoup plus « formel » que tous ceux que Pialat avait pu faire auparavant, dont le style est nettement marqué, inscrit dans une logique de représentation. Par moments même, il comporte quelques élans expressionnistes – au sens pictural plus que cinématographique du terme. Là encore, pourtant, la circulation entre les plans évite à la forme de se refermer sur elle-même : il y a, entre les postures et leur filmage, une certaine distance qui contribue aux effets de rupture déjà signalés. Prenons par exemple la scène où Donnissan, en proie au doute et à la révélation, s'écroule au milieu d'un paysage de collines baignées par une lumière d'orage. Le ciel tour à tour prend des reflets sombres et bleus, et l'ombre des nuages court sur les prés. Tout le plan est un mélange de bleu et de vert. Juste après, nous sommes dans le presbytère, que visite l'abbé interprété par Pialat. Au mur, une reproduction du célèbre *Angélu* de Jean-Baptiste Millet, cette toile si populaire au début du siècle qu'elle a envahi les moindres recoins des campagnes françaises. Or ce vilain chromo est entièrement bleu et vert, contrairement à l'original... Du même bleu sombre et du même vert que le plan précédent. Ainsi, juste après s'être « laissé aller » à une composition plus lyrique, plus formelle, Pialat lui donne une étrange résonance en la rapprochant de l'image populaire accrochée au mur. Le montage n'est pas seul responsable de cet effet : il s'accorde à un projet plus général, qui l'englobe dans le dispositif de mise en scène. Mais c'est bien dans la juxtaposition immédiate des plans, et dans une perspective non narrative, que fonctionne cette similitude chromatique. L'expression de la piété naïve des deux paysans de Millet, relayée par la gravure bon marché du presbytère, vient relativiser le caractère fantastique des forces qui viennent de terrasser Donnissan. Celles-ci s'inscrivent alors dans une tradition, dans une culture, qui dépassent la puissance immédiate de la révélation.

C'est encore à un va-et-vient entre deux réalités que le montage prête ici son concours. Entre celle de l'expression directe du surnaturel, et celle d'une société qui en relaye l'idée par l'intermédiaire de représentations variées. *Sous le soleil de Satan* oscille constamment entre deux univers, celui du surnaturel et celui du quotidien. le divin et l'humain, le religieux et le sociologique. Or cette oscillation ne peut pas suivre un mouvement continu : étant donné les extrêmes qui la composent, elle ne se constitue que de ruptures, et seul le montage peut les exprimer, puisque c'est lui aussi qui en affirme les correspondances. Là encore, c'est bien d'un échange au-dessus du vide qu'il s'agit, d'échos entretenus de part et d'autre de la béance.

Van Gogh : absences

Dans *Van Gogh* (1990), le film suivant de Pialat, il ne s'agit plus d'un surnaturel d'ordre religieux, mais d'une *terra incognita* pourtant tout aussi problématique à évoquer. Filmant un artiste, le réalisateur est confronté à la création, à son moment et à son processus. Pour évoquer le peintre Van Gogh, il lui faut dire tout à la

fois le monde qui l'entoure et celui qu'il produit, dire les correspondances possibles entre sa perception et la perception commune, correspondances qui restituent en quelque sorte, précisément, son travail pictural. Gageure insensée que celle d'une pareille expression, qui rejoint celle de la représentation du divin à laquelle était confronté *Sous le soleil de Satan*. Il ne s'agit pas tant de rendre compte d'un ordre ou d'un autre, d'un univers improbable ou d'un univers quelconque, que d'envisager une correspondance entre eux, un passage possible, les échos de l'un à l'autre que constitue en définitive la vie du peintre, et son activité.

Or il n'est pas question de voir l'artiste se prenant la tête entre les mains, en proie aux affres de l'inspiration, ou d'adopter le principe d'une voix *off* qui énoncerait les difficultés et les tâtonnements du personnage principal. Là encore, le montage se charge de créer cette sorte d'aspiration par le vide qui fait advenir sans avoir à le décrire ou même le nommer ce monde différent qu'est celui de la peinture de Van Gogh. Nous ne voyons pas ses tableaux (ou très peu), nous ne le voyons pas peindre, et aucun décor n'est construit de manière à rappeler une de ses compositions. Rien, en définitive, dans le film, n'explicite sa création, ou ne tente de la figurer. Comme si le réalisateur faisait le pari – peu risqué après tout – d'une familiarité suffisante et généralisée des spectateurs avec l'œuvre en question. Et comme s'il y avait tout à perdre, en fait, à en donner un simulacre explicite. Le film raconte donc les dernières semaines de ce peintre à Auvers-sur-Oise, ce peintre que nous connaissons par ailleurs, dont nous savons quels tableaux furent peints lors de ce séjour, ce peintre dont à l'époque rien n'est connu. Les champs dans lesquels il met son chevalet, les personnages dont il a fait les portraits, les auberges et les places fréquentées, tout ce qui était accessible à chacun, visible par tous, et qu'il est en train de transformer, sur ses toiles, tout ceci qui est là, nous le voyons. Mais ce qui est en devenir, ce que précisément il ne peut imposer à personne autour de lui, sa vision propre, nous ne pouvons, nous spectateurs, qu'en solliciter la potentialité, le souvenir, l'absence. Nous voyons ce que tous, autour de lui, voyaient, mais nous savons aussi ce qu'il en est advenu par ailleurs. C'est ce décalage, ce vide dans l'évocation et son appel magistral que le montage prend en charge.

Dans les interstices de la reconstitution impeccable, dans les espaces libérés par le scénario, au détour d'un réalisme qui va jusqu'à une certaine sensualité, les faux raccords et les ruptures ménagent une autre expérience que celle d'un monde convenu : une perception bousculée, une absence dans la représentation. Il manque quelque chose, et nous le savons, il manque parfois l'essentiel, et nous le devinons ; or le montage pointe ces manques, les exhibe, les met en valeur au long du film. Ce n'est pas tant que le récit subisse des ellipses, au sens où il y aurait des « accélérations » dans la narration, ou des éléments juste suggérés, mais c'est plus radicalement que la ligne narrative fait défaut. Au vrai, il n'y a pas grand-chose à raconter, en dehors de ces rencontres, de ces jours, de cette diffi-

culté à accorder son rythme à ceux des autres : *Van Gogh* s'attache à des états, à des façons d'être, qu'il n'est pas utile de lier les uns aux autres, qu'il n'est pas nécessaire de distribuer selon une continuité précise. C'est leur ensemble qui aboutit au suicide du peintre, c'est leur synthèse qui se retrouve dans sa peinture, mais non l'articulation linéaire des uns aux autres. Van Gogh rencontre Marguerite Gachet, l'aime (ou ne l'aime pas), la quitte, la peint (ou ne la peint pas), dans cet ordre ou dans un autre, peu importe : c'est chacune de ces rencontres, chacun de ces moments qui compte ; et leur montage en « agrégat » qui les met en valeur.

Très vite, on ne cherche pas de continuité dans l'action : tout le film est de ce point de vue à l'image de la séquence dans le « bal » de Montmartre où Théo Van Gogh entraîne son frère, ainsi que Marguerite, un peu perdue. Une femme y boit une absinthe, un accordéoniste entame une chanson, Marguerite est sollicitée par une habituée des lieux... Ce sont autant de tableaux, autant de possibles, dispersés dans un lieu clos, emblématique, mais sur une ligne temporelle défaite par la succession même des scènes. Théo monte à l'étage avec une prostituée, ou bien il en redescend, et peu importe ce qui s'est passé, ou avec qui : le montage n'est pas constitué de pointillés qu'il faudrait logiquement remplir, il propose au contraire la force de présences indépassables, « d'être-là » qui remettent les absences ponctuelles au rang d'insignifiance. Seul l'instant présent compte, parce qu'il est exprimé sans lien de sens ou de valorisation avec quoi que ce soit d'autre. Pendant ces heures que le couple passe à danser, à boire, à laisser errer son regard sur le tumulte ambiant, il n'y a que perceptions immédiates, sensations engagées dans l'instant. Aucune action n'est « suivie » : ni les aventures avec la prostituée, ni l'avancée des relations avec la femme aguicheuse ; la musique elle-même s'interrompt, le regard reste suspendu, comme si aucun des gestes, aucun des mouvements n'étaient appelés à s'inscrire dans une continuité. Rien ne se construit ou se retrouve ; aucune architecture dramatique ne profite de l'assemblage des situations. Au contraire l'éparpillement des points de vue interdit une cohérence subjective, tout comme l'irruption systématique des actions interdit une unité de déroulement.

Le travail de montage dans *Van Gogh* propose ainsi un jeu subtil sur l'absence : celle des articulations, d'une part, et celle de la transcription picturale, d'autre part. La première est du domaine de l'anecdote : en omettant la plupart des développements, elle élimine de l'écran ce qui oblige chaque plan à s'enraciner dans une continuité, elle supprime la dimension narrative lorsque celle-ci pourrait advenir, elle crée autour de chaque moment ce vide qui leur permet de rester comme suspendus, autonomes et susceptibles de toute accointance. « Sur *Van Gogh*, interdiction absolue de faire des ellipses³ ! » s'amuse après coup le monteur de Pialat, se souvenant des jonctions du cinéaste : c'est peut-être le cas à l'inté-

3. Yann Dedet, *Positif*, n° 369.

rieur de certaines scènes (et encore !), mais certainement pas entre les séquences, ou même dans bien des dialogues... Sauf qu'il s'agit davantage de sautes que d'ellipses, comme nous avons eu l'occasion, déjà, de le constater. Et que celles-ci permettent d'affirmer la présence comme essentielle, alors qu'une forme elliptique la suggérerait comme accidentelle. Ainsi, dans la continuité, c'est la présence seule qui est à l'œuvre, nous faisant tenir pour insignifiants les fragments érudés. « Pas d'ellipse », cela ne signifie pas que tout soit plein, cela signifie que les vides ne recouvrent rien. Mais à force de ne donner de sens qu'à ce qui est, à ce qui se vit et se voit sur le moment, Pialat exprime « par l'absurde » que la représentation est incomplète. Si l'on n'accorde de sens qu'aux témoins du moment, d'intérêt qu'aux sensations convenues exprimées avec réalisme, qu'en est-il des bleus nuit, des cyprès tourmentés, des « étoiles comme autant de soleils » dont les tableaux de Van Gogh rendent compte ? Réduire au visible, réduire au reconnaissable, le monde dont Pialat effleure la représentation, c'est évidemment retourner contre le réalisme même la démonstration. Il y avait dans *Sous le soleil*... un fantastique latent qui assurait au montage et à son ambiguïté une chambre d'écho très efficace. Ici c'est l'absence de fantastique, de surnaturel, de « pose poétique » qui devient significative. C'est la contradiction entre le réalisme du film et l'univers habité de l'œuvre de Van Gogh qui met l'accent sur une absence criante.

Cette « seconde absence », non plus celle des articulations du récit, mais celle du passage au poétique – au sens fort du terme –, celle du décalage subjectif que le peintre a fait subir au monde que nous avons sous les yeux, cette seconde absence est autrement plus féconde. Elle est au cœur du propos cinématographique de *Van Gogh*, et de son montage. Au lieu de placer le spectateur dans une position de jugement *a posteriori*, ayant soustrait du désordre tout ce qui pouvait empêcher de trouver du sens, ayant dégagé de l'événementiel quotidien ce qui restera comme important, au lieu de cela, qui constitue la démarche des reconstitutions historiques plus convenues, Pialat tente de poser sa caméra dans le temps même des événements, dans cette sorte d'entropie que favorise la proximité, dans une logique qui ne prendrait pas en compte ce que nous savons par ailleurs de la peinture de Van Gogh. Pour autant, le cinéaste n'ignore pas que cette peinture est dans notre imaginaire, dans notre regard, au moment où le fil des jours passe sur l'écran. C'est évidemment ce qui donne à cette absence son intérêt, et son poids. Emblématiques, les deux séquences qui précèdent la fin du film : elles sont restituées dans la hiérarchie des aubergistes, au jour le jour, et non dans celle du spectateur d'aujourd'hui. On y assiste d'abord aux dernières heures du peintre : une fille de l'auberge vient le voir dans sa chambre, un garçon monte un bol de soupe, puis Théo est à son chevet, constate que « c'est fini ». Dans les va-et-vient entre la chambre et la salle à manger, dans les temps et contretemps de l'organisation de la maison, certains moments échappent, certains événements... et en particulier la mort de Vincent. Lors d'un plan quelconque, il répond, il hoche la

tête, et quelques *cuts* plus tard, sans que rien n'ait marqué la représentation, il est déjà mort. Et pourtant on n'a cessé d'être dans le mouvement, dans la presse qui agite la maisonnée : il n'y a pas eu de parenthèse dans le récit, il n'y a pas eu d'étape oubliée. C'est comme si cette mort était d'un autre ordre, d'un autre monde. Comme si elle n'était pas représentable au même titre que les faits et gestes ordinaires.

Ironiquement, la séquence qui suit met en valeur cette absence de représentation. Elle concerne un incident survenu peu après la mort du peintre : l'aubergiste, en remontant de sa cave, a refermé la lourde trappe en bois sur la cheville de sa femme. Celle-ci hurle, se tient la jambe, et tous s'empressent autour d'elle. Au silence et à la discrétion qui entouraient la mort de Van Gogh, succède l'agitation bruyante, et une attention de la caméra qui se met au diapason de l'action. La femme sort dans la cour, on va chercher un baquet, ses lamentations raccordent d'un plan à l'autre. L'anecdote nous semble dérisoire au regard de ce qui vient de se dérouler, au regard de la dramaturgie attendue par un spectateur d'aujourd'hui ; mais pour les protagonistes eux-mêmes, au jour le jour, la mort de ce peintre de passage requiert peut-être moins d'attention, provoque moins d'affairement que l'accident de l'aubergiste. La stricte indifférence avec laquelle le montage semble passer de l'un à l'autre des épisodes met en relief cette insuffisance du réalisme, dont l'impeccable tenue ne peut masquer l'incapacité à rendre compte d'émotions sous-jacentes.

C'est cela, en définitive, que ne cessent d'exprimer les correspondances et les discontinuités du montage dans les films de Pialat : une Absence (mais cette majuscule n'a rien de nécessairement religieux !), un manque dans la vision réaliste dont il s'agit de donner la mesure en déplaçant le point de vue. En évitant une lecture *a posteriori* dans *Van Gogh*, en refusant le « lissage » conventionnel des situations dans *À nos amours* ou *Nous ne vieillirons pas ensemble*, en découpant les séquences de *Sous le soleil de Satan* selon les doutes de l'abbé Donnissan, il creuse, dans l'écriture même du film, dans son élan expressif, les conditions d'une poésie incertaine, ambiguë, qui ne doit rien à une connaissance positive, ou à l'affirmation de figures extraordinaires. Tout en conservant une stricte attention à ce qui advient, à la réalité objective de l'instant, Pialat laisse se répandre, comme naturellement, la contagion d'un indicible manque, dans une logique du réel trop attendue, dans un dispositif outrageusement suffisant. C'est le dernier plan de *Police* : Depardieu revenu dans son appartement après avoir définitivement quitté Sophie Marceau, l'avoir laissée à une mort probable, Depardieu revenu à sa solitude, apparaît, par l'effet d'un dernier plan incongru et totalement ouvert, porteur d'un sentiment nouveau. On ne sait pas ce qu'il pense, on ne sait pas ce qu'il éprouve, mais le seul fait d'être revenu sur lui, de l'avoir accompagné un petit peu plus que ne l'aurait voulu l'intrigue, le choix de ce dernier plan au montage nourrit l'anecdote elle-même de résonances nouvelles.

Chapitre 4

L'écriture et la main

Entre les morceaux de pellicule collés au pinceau dont on a préalablement gratté la gélatine avec une lame de rasoir, et les images électroniques d'aujourd'hui, le matériau filmique a considérablement évolué. Si bien que l'on peut se demander de quel « montage » il s'agit vraiment, lorsque l'on parle indifféremment de l'opération effectuée en 1915 et de celle qui a lieu en ce début du troisième millénaire. On a suffisamment parlé dans les pages qui précèdent de « flux », de mouvement, de juxtaposition, pour se rendre compte que ces termes n'acquiescent pas la même réalité physique selon le mode effectif d'intervention.

D'autre part, et sans verser dans une vision exagérément linéaire de l'histoire des conceptions du montage, on peut en constater une évolution assez nette. Pendant que se mettaient en place des articulations narratives, et alors qu'elles occupaient avec succès le terrain, les quelques tentatives vers une poésie de ruptures, ou simplement de correspondances étaient vouées à la marge, ou au mieux à une « *avant-garde* » spécifiée. Il faut attendre la vidéo pour que les « expérimentations » des héritiers de Gance ou Epstein trouvent comme naturellement leur place à la télévision, puis au cinéma. Les superpositions et les incrustations, en particulier, fleurissent dans le domaine visuel depuis les années 1980, alors qu'elles représentaient, dans l'histoire du cinéma jusque-là, comme une parenthèse, limitée en gros aux années 1920. Nous parlons de grandes tendances : il y a toujours des exceptions, qui sont inhérentes aux domaines de création. Mais il est patent que le traitement du temps, par exemple, subit à la fin des années 1950 avec Resnais, Fellini, Antonioni, une profonde transformation qui ouvre au montage des voies nouvelles. Les types de montage se suivent et se répondent, ils voisinent parfois chronologiquement, ils sont parfois contemporains, mais il arrive aussi qu'une école ou une époque privilégie l'un d'entre eux plus particulièrement.

Sans que l'on puisse évidemment démontrer un lien précis entre l'évolution des techniques et celle des conceptions épistémologiques du montage (c'est une question de fond que l'on se pose dans tous les domaines anthropologiques sans pouvoir souvent trancher), il est intéressant de tenter un parallèle rapide entre celles-ci et celles-là. Tout simplement pour comprendre à quel point le montage est un fait culturel étroitement imbriqué dans l'évolution générale de nos mentalités, ou, pour dire plus juste, de nos représentations portées à grande échelle par les technologies. Ce n'est pas tant une relation de cause à effet qu'il faut chercher, qu'une corrélation, signe de la profondeur et de l'ampleur des évolutions en question.

Première période : la main dans la colle

Comme le témoignage de Robert Parrish l'a rappelé (cf. chapitre 1), les premières manipulations des monteurs tenaient d'un véritable bricolage. Elles s'effectuaient sur des copies positives, sur lesquelles on pouvait travailler sans toucher au négatif, qui restait intact au laboratoire, comme une matrice toujours disponible¹. La copie positive qui reprend les séquences montées en bout à bout est déjà le résultat d'un tri : on a écarté les prises inutilisables ou insatisfaisantes, celles qu'on appelle les « prises non-cerclées ». Le monteur, sur sa table de montage, faisait défiler alors mécaniquement la bande-image, plus, lorsqu'elles sont apparues, les bandes-son qui se déroulaient simultanément. Il faut insister, évidemment, sur le caractère mécanique des opérations : le technicien fait avancer la bande ou la fait reculer, la fait même parfois glisser entre ses doigts (c'est le montage à l'œil : on a d'Eisenstein quelques photos dans cette situation), ou sur une plaque de verre qui permet d'illuminer les photogrammes en transparence ; puis il utilise des ciseaux, ou le plus souvent une lame de rasoir, pour effectuer les coupes, gratter la gélatine et pouvoir coller les deux supports l'un sur l'autre. Ces opérations manuelles font partie du processus de création ; certains films expérimentaux les retiendront même comme interventions privilégiées, si ce n'est uniques. Dans *L'Homme à la caméra*, le film de Dziga Vertov que nous avons souvent cité, elles sont décrites avec minutie, et jusque dans leurs conséquences.

Il y a quelque chose de définitif dans cet acte de collure. Si l'on voulait corriger une erreur de découpage, ou modifier un point de montage, ce que le système des studios, dans son principe de hiérarchisation des décisions, rendait tout à fait probable à n'importe quel moment de la postproduction, il fallait utiliser une autre copie. Mais, même à cette condition, étant donné la lourdeur de l'intervention, les repentirs ne pouvaient être multipliés. On comprend aisément qu'ils donnaient lieu le plus

1. Aux premiers âges du cinéma, ce sont des techniciens de laboratoire qui effectuent ces collures, « à l'œil », c'est-à-dire sans utiliser une visionneuse, et directement sur le négatif !

souvent à des suppressions, ou à des inversions, plutôt qu'à des allongements de séquences. Les résultats des *previews*, en particulier (ces projections publiques en avant-première, destinées à « tester » le film avant sa sortie commerciale), incitaient parfois, selon les réactions des spectateurs, à présenter les séquences dans un autre ordre, quand la lisibilité de l'intrigue était en jeu, ou à supprimer des scènes déplaisantes. Le travail à la Moritone, en France, ou à la Moviola, aux États-Unis (qui sont toutes deux des tables de montage à défilement vertical, et dont les noms sont presque devenus des désignations génériques) était essentiellement un travail d'articulation.

Deuxième période : collures mobiles

Toujours dans les mêmes conditions de salle de montage et de pellicule, la colle est remplacée par un morceau de Scotch. La différence a l'air minime. Mais elle a deux conséquences importantes : tout d'abord elle n'entraîne pas, comme la collure, la suppression d'un photogramme à chaque intervention, et elle permet ensuite des repentirs beaucoup plus nombreux. On peut en effet enlever le ruban adhésif, intercaler d'autres photogrammes, couper ailleurs, recommencer...

Lorsque le montage son, qui ajoute à la bande-image trois, quatre, voire douze bandes supplémentaires, entre en jeu, les corrections sur la continuité visuelle deviennent parfois indispensables, pour faire correspondre les diverses continuités (dialogues, effets, sons directs, éléments sonores postsynchronisés, etc.). Là encore, une certaine souplesse est requise, que la colle rendait délicate... Les tâtonnements, les essais, les ajustements provisoires deviennent la règle : pendant des décennies avant et après la Seconde Guerre mondiale, le montage est ainsi, physiquement, techniquement, un artisanat d'ajustement plus que de choix tranchés.

Troisième période : la vidéo

Avec la vidéo, la souplesse de déplacement du continuum filmique grandit encore. Une fois la copie de travail transposée sur un support vidéo, le monteur peut en effet comparer des prises par un système de double écran, évaluer des images, des gestes, travailler sur deux prises en même temps, effectuer à très grande vitesse des avancées ou des retours en arrière. On a toujours un négatif intact, sur pellicule... ce ne sont que les travaux intermédiaires qui sont réalisés sur magnétoscope. Une fois les choix établis, le montage avalisé (par le producteur ou le réalisateur, selon le système local...), on reporte les coupes et les décisions sur le film lui-même, pour le montage négatif.

On comprend bien comment l'utilisation de la vidéo peut apporter souplesse et légèreté au monteur, qui d'une part n'a plus à « s'encombrer » d'un support physique, et d'autre part dispose d'une mobilité incomparable, aussi bien vis-à-vis de la bande-image que vis-à-vis des bandes-son. Mais il demeure des difficultés pratiques considérables, qui ne seront résolues que par l'assistance informatique. La réalité physique du stockage des informations, en particulier, rend toujours aussi problématique l'insertion de nouveaux fragments dans une continuité élaborée. En effet le montage vidéo se fait par copie, et l'intervention en un endroit donné oblige à recopier à nouveau tout ce qui suit, et qui se trouve décalé. (C'est un problème que soulève Yann Dedet, le monteur de Pialat, dans les propos que nous avons cités plus haut). L'ordre et la durée pèsent encore matériellement sur le principe de montage. C'est ce qui se trouvera radicalement transformé dans l'étape du virtuel, qui associe une certaine commodité du montage classique et la souplesse du montage vidéo.

Quatrième période : le tournant numérique

Depuis quelques années la numérisation des images, et l'augmentation vertigineuse des capacités de stockage informatique des informations ont permis le développement de ce que l'on appelle le montage « virtuel ». La notoriété du système Avid par exemple a sans doute dépassé celle de la Moviola. Il permet effectivement d'essayer, sur un écran d'ordinateur, toutes les combinaisons de montage possible, ou en tout cas souhaitées. En ce sens, le terme de « virtuel » est particulièrement adéquat : il ne désigne pas « ce qui n'existe pas » (comme l'acception courante le voudrait aujourd'hui), mais « ce qui pourrait exister ». Grâce au passage en code numérique, les potentialités sont explorées dans l'instant, les « coupes » effectuées, modifiées, effacées, gardées en mémoire et comparées. Les bandes-son et les images se superposent, se décalent, leurs agencements évoluent au gré du manipulateur dans la minute même où il le décide. On n'est plus devant un défilement d'images, on est en face d'un stock, d'une infinie palette d'agencements et de combinaisons. « On cherche alors l'accord, plutôt que le raccord », déclare joliment la monteuse Elisabeth Gasquet, « même s'il n'est pas interdit de chercher la stridence. »

Le montage virtuel par ailleurs intègre les autres artifices de l'image informatisée : il permet les incrustations, les modifications dans l'image, les combinaisons dans le cadre. En fait, se trouvent matériellement intégrées au montage des opérations qui n'étaient pas, jusque-là, de son ressort. À partir d'images filmées (ou de trucages informatiques dans le cas des images de synthèse), le monteur peut intervenir en termes non seulement de successions, mais aussi de simultanéité : c'est une combinaison d'images, autant qu'une continuité,

qu'il met en œuvre. C'est ce mélange hétéroclite que décrit ainsi Laurent Jullier dans un livre consacré aux images de synthèse :

« La plupart du temps, le spectateur a sous les yeux des *images hybrides*, qui mélangent empreintes d'objets et synthèse numérique. Pour rester au *Cinquième élément*, le taxi du héros et les immeubles futuristes sont des maquettes au 1/24 – Méliès procédait de cette façon un siècle plus tôt –, mais les autres véhicules qui gravitent autour de lui n'existent qu'à l'état de séquences binaires. Les chauves-souris de *Jumanji*, sur le même principe, sont mécaniques au premier plan et numériques à l'arrière-plan. Les empreintes présentent souvent une sorte de mixité elles aussi, puisqu'elles témoignent de la cohabitation d'êtres vivants, de marionnettes et d'objets radiocommandés. Parfois un objet passe d'un statut à l'autre au cours d'un même plan, par d'invisibles effets de morphing : d'abord incarné par de vrais acteurs, le couple qui prend le frais à la proue du *Titanic* est remplacé par son petit clone à mesure que le point de vue adopté par la caméra s'élève ; plus tard, lorsque le bateau brisé se dresse, les glissades sont commencées par des cascadeurs et terminées par leurs répliques immatérielles... »

Les Images de synthèse, Nathan, 1998.

Entre les images comme à l'intérieur de chacune d'elles, c'est bien à une combinatoire infinie qu'invite le montage virtuel, là où la pratique traditionnelle ne permettait que des coupes ou, au mieux, des ajustements. Très nombreux sont les réalisateurs qui en tirent les conséquences.

Un nouveau rapport à la durée ?

Ce qui se dessine peut-être avec le numérique, c'est une nouvelle relation au temps, une nouvelle distance par rapport aux scènes filmées. La possibilité d'avoir sous les yeux, sans manipulation physique, toutes les images tournées, s'ajoute à l'augmentation considérable du métrage effectivement impressionné. Beaucoup plus de matière, bien plus facilement accessible. Certains s'en félicitent, fondant même sur l'utilisation conjointe d'une caméra numérique et du montage virtuel un système de représentation nouveau. Ainsi Robert Kramer :

« Avec la DV (caméra numérique), je filme le monde à partir des détails : vent, peau, pieds, pluie, étoffes... Nous sommes davantage dans un cinéma de la sensation. Je ne cherche plus à proposer une histoire de manière autoritaire, mais des fragments. Je filme des morceaux d'histoire, des traces d'une possible histoire à raconter. L'histoire se fera ensuite seule, dans l'esprit du spectateur qui l'inventera ou tentera de la reconstituer. »

In revue *L'Image, le monde*, n° 1, automne 1999.

On comprend que le montage est ici une des pièces d'un système où la profusion d'images nécessite un moyen rapide de les sélectionner. Mais que cette combinaison induit, outre des dispositifs et processus nouveaux, des conceptions elles aussi différentes. Le réalisateur de *Sombre* (1998), Philippe Grandrieux, se situe également dans cette perspective :

« Mes raisons d'utiliser la DV ne sont pas économiques, surtout pas narratives, mais érotiques. [...] Et puis une autre raison, la durée du plan. Très long, trop long. L'acteur s'y trouve pris, sans maîtrise, sans savoir, emporté au-delà du plan, dans un hors-champ temporel, obscène. Le montage de la matière filmée en DV est un prélèvement. Quelque chose était là, venu par la durée, mais que l'on ne pouvait pas encore reconnaître, que le film ne nous avait pas encore dévoilé, et maintenant surgit soudain. »

Ibid.

On retrouve dans ces deux témoignages les notions de « sensation » et de « prélèvement » ; une sorte d'immédiateté saisie par le montage qui dépend à la fois des conditions d'enregistrement et des possibilités de *dérushage*, c'est-à-dire de choix sur la table de montage, qu'offre le virtuel. Ce type de montage, et l'esthétique qui lui est attachée, ne sont pas très éloignés de ce que faisait Cassavetes, déjà, pour *Faces*, dans les années 1960 : durée des plans tournés, gestes saisis, plans « arrachés » à la continuité. Les conditions étant différentes, le montage durait des mois, si ce n'est des années, dans la maison familiale du réalisateur américain. Ce qui est nouveau, donc, ce n'est pas tant le principe que sa facilité de réalisation.

Mais celle-ci même entraîne un rapport au temps, à la potentialité de travail, au choix créatif qui ne va pas sans effrayer certains. Monter virtuellement, c'est abandonner semble-t-il un ensemble de perceptions liées à la durée et à la corporéité. Agnès Guillemot, monteuse, entre autres, de nombreux films de Godard et Truffaut : « Le montage, c'est d'abord le toucher de la pellicule dont la longueur nous fait saisir concrètement la durée². » Il est frappant, par exemple, de voir des cinéastes aussi différents que John Boorman et Jean-Luc Godard utiliser presque les mêmes termes pour parler de leur expérience de montage virtuel :

John Boorman, à propos du *Général* :

« Le montage a été très rapide, d'autant plus que j'ai travaillé pour la première fois sur un Avid. C'est un procédé qui peut vous prendre en traître : le montage traditionnel à la table vous permet de réfléchir davantage car c'est plus lent. L'Avid peut rendre des services à ceux qui filment sous plusieurs angles et utilisent beaucoup de pellicule, car cela leur permet d'essayer de multiples possibilités. Comme je ne

2. *Libération*, 12 septembre 1996.

mets pas du tout en scène de cette façon, que j'ai plus ou moins le film dans la tête et que je ne fais pas de nombreuses prises, l'Avid ne m'est pas d'un grand secours. »

Positif, n° 454, décembre 1998.

Jean-Luc Godard :

« À force de dire *coupez*, j'ai décidé de le faire moi-même. J'ai le temps, je ne suis pas pressé, je peux réfléchir. Tant que c'est encore possible, je continue à monter en manuel. En virtuel, l'image est moins bonne, ce n'est plus une image photographique. On ne peut pas aller en arrière. Le passé est là en appuyant sur un bouton. Le temps a disparu. On peut voir tout ce qu'on a tourné. Mais je ne veux surtout pas savoir tout ce que j'ai. On sait tout ce qu'on a, mais on ne sait pas tout ce qu'on n'a pas. »

Cahiers du cinéma, hors série, avril 2000.

« Le temps a disparu » : c'est d'une certaine manière ce dont se félicitaient les uns plus haut, et ce qui afflige Boorman et Godard. La durée n'existe plus en termes physiques pour le monteur qui n'a plus de ruban à faire défiler pour retrouver un plan, et elle n'existe quasiment plus pour ce qui est de la perception narrative : on retrouve l'immédiateté de la sensation dont parlait Kramer, saisie comme par hasard, et retrouvée par inadvertance...

Il y a aussi, pourquoi le cacher, un peu du statut de l'auteur qui se trouve écorné par de telles facilités. La maîtrise des comédiens, la composition d'une scène, échappent d'autant au réalisateur que le plan est long. Lorsque Godard dit : « On sait ce qu'on a, on ne sait pas ce qu'on n'a pas », c'est bien à une intelligence du tout qu'il fait référence, à un champ conscient de ce qui a été fait, de ce qui aurait pu l'être, de ce qui ne l'a pas été... Position que vient corroborer Agnès Guillemot : « Dans certains tournages d'aujourd'hui, il y aurait de quoi faire plusieurs films. On tourne des kilomètres de pellicule et l'on repousse le choix au montage. Alors que le cinéma, c'est aller de choix en choix³. »

Manifestement, le passage au virtuel n'est pas sans conséquences, tant sur la conception que sur les conditions du montage. Et ce que l'on gagne en proximité, en saisie des sensations, en immédiateté, on a l'impression de le perdre, assez logiquement, en perception d'ensemble, en sentiment de la durée.

3. *Cahiers du cinéma*, hors série, avril 2000.

L'esthétique des possibles

Les derniers avatars du montage montrent à quel point les évolutions techniques peuvent accompagner des évolutions conceptuelles. À tous les points de vue, l'organisation des images d'un film – le montage – se détache du principe linéaire pour s'orienter vers une sorte de cartographie des possibles. Non seulement en termes narratifs, mais aussi en termes de cadres, d'unités de représentation.

Le premier phénomène est notoire (nous en avons déjà longuement parlé – cf. chapitre I), et il dépasse de très loin la question du montage. Il est lié à la contestation du récit classique, en même temps qu'à l'impossibilité de s'en détacher complètement :

« Jean-Luc Godard : Chaque histoire a un début, un milieu et une fin, mais pas forcément dans cet ordre... »

« Wim Wenders : Aujourd'hui, je pense autrement. Maintenant, je veux raconter une histoire de telle façon qu'elle mène quelque part. Un événement suit l'autre. La chronologie joue un rôle. »

« Jean-Luc Godard : Je ne comprends que trop bien ce besoin. Nous nous sommes révoltés autrefois contre la façon classique de raconter des histoires. Nous nous sommes contentés de montrer des moments. Devenus un peu plus âgés, on redécouvre le charme du récit linéaire courant. Et mon film Nouvelle Vague commence par la phrase : « Mais je voulais raconter une histoire. » »

Conversation entre Wim Wenders et Jean-Luc Godard, 1990, reprise in Wim Wenders, *La Vérité des images*, L'Arche, 1992.

Des films comme *Nouvelle Vague* (1989), effectivement, ou *No Smoking et Smoking* (Alain Resnais, 1993) en explorent les multiples possibilités. Comment détourner le récit de la linéarité qui est traditionnellement la sienne, sinon par des effets de montage évitant de faire reposer la totalité du propos sur les constructions scénaristiques ? D'où ces répétitions, ces superpositions de commentaires et de dialogue, parfois en différentes langues, cette indécision du récit, qui, utilisant le montage, en donne aussi comme un reflet pur, la figure en œuvre. Comme si, au cours de la projection, le réalisateur essayait un autre personnage, une autre réplique ; une voix qui se superpose à une autre, un mot qui semble privilégié, puis qui se perd en une autre occasion dans un magma sonore. « Mais je voulais raconter une histoire »... tous les films de Godard aujourd'hui disent la même chose. Ils disent l'intention et l'obstacle, le projet et l'échec. Leur montage *in progress* est le spectacle même. Encore une fois les films de Resnais, de Ferrara, de Tsai Ming-liang, pour certains d'entre eux en tout cas, manifestent la même propension à étaler le récit « en largeur », à le dévier de sa fin, à aveugler son horizon temporel, comme on supprime l'aspiration à la lumière en aveuglant les fenêtres.

Croisements, cloisonnements, replis font ainsi la matière du récit de *In the Mood for Love*, Wong Kar-wai, 2000). Comme dans *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino, où le récit est mené en fonction de cartes à jouer retournées par les joueurs au fur et à mesure du jeu, c'est l'apparition des moments, leurs croisements et leurs combinaisons, plutôt que l'endroit où ils mènent, qui font la matière du film. On retrouve là un principe adopté par Jacques Rivette dans *Céline et Julie vont en bateau* (1974) ou *Out 1* (1971), qui font spectacle des méandres de la production du récit. En définitive, et pour rejoindre le domaine des techniques et pratiques, ce n'est plus le ruban de pellicule qui est figure de l'avancée du film, ce sont les infinis possibles des connexions électroniques ou informatiques.

Aussi frappante est la tendance à jouer depuis quelques années des effets de cadre qui permettent de monter des images à l'intérieur d'autres images, par incrustation, superposition, transparence, ou dispositif scénographique. L'effet de superposition, qui fait de l'image dans l'image tout à la fois une partie, une rivale et une complice de celle qui l'accueille, est d'autant plus intéressant qu'il gomme entre elles tous les principes d'articulation classiques. Deux images l'une sur l'autre, un plan à l'intérieur d'un autre, un écran de télévision dans une image de cinéma : c'est aujourd'hui un motif courant, un mode de représentation utilisé sur tous les supports audiovisuels. Les clips, les publicités, les « habillages » de chaînes de télévision en ont adopté le principe ludique depuis le début des années 1980. Les clips musicaux en usent essentiellement pour mettre en abyme les récits ébauchés par les chansons, de façon à « creuser » la dimension imaginaire, et l'effet de ritournelle, qui s'attache aux refrains de variétés. Les journaux d'information télévisés, eux, présentent en incrustation ou en fond d'images comme une réserve de sujets, des plans qui vont bientôt s'animer et envahir l'écran, avant de céder la place à d'autres, qui attendent dans un coin, rangés là, toujours possibles. Le principe de ces fenêtres est frappant : la réalité est là, « en stock », en attente, il n'y a qu'à ouvrir la vitre... Superposition des images, des fenêtres, des icônes sur un micro-ordinateur, c'est-à-dire succession potentielle, qui ne nécessite plus ni espace ni durée pour imposer sa multiplicité. Le sens des images s'en trouve compris autrement, et leur passage même, cet équilibre entre virtualité et nécessité qui modèle notre perception du monde. Ce type de représentation est en germe chez certains cinéastes que nous avons déjà évoqués, par exemple chez les réalisateurs français de l'« avant-garde des années 1920 » : Epstein, L'Herbier, Gance. Des images simultanées du *Napoléon*, aucune n'est perceptible en soi : c'est leur superposition même, et les effets de lumière et de mouvement qu'elle engendre, qui sont recherchés. Il ne s'agit plus de mettre en relation les images pour leur imposer un rapport : il s'agit de les constituer en une représentation conjointe, qui touche, au-delà de l'effet esthétique, à la réalité qu'elles composent. Elles sont des morceaux de réel qui ne se combinent ni ne s'articulent plus, mais résonnent ensemble différemment. Les relations de conséquence ou de consécution ont disparu pour laisser place à une simultanéité de

regards. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'aucune des images en soi n'est modifiée ou déformée. En même temps que la nouvelle réalité qu'elles composent, chacune continue à exister. C'est sans doute même cela l'essentiel, et que les techniques nouvelles de représentation vont permettre de plus facilement réaliser. Que la superposition soit lisible en tant que telle : l'image nouvelle n'est pas seulement constituée d'éléments épars organisés au gré du créateur, elle est constituée d'images cadrées, autonomes, composées les unes avec les autres. Ce sont donc des regards qui viennent se superposer, et non les moments d'un regard. Comme si surgissait sur l'écran le potentiel d'un monde, et non l'expérience d'un sujet. On voit que la différence est de taille.

D'autant plus que nous avons appris à nous servir de ce potentiel. C'est celui des icônes sur un écran d'ordinateur, sur lesquelles nous « cliquons », c'est celui des images sollicitées par la manette d'un jeu vidéo. En germe les images superposées portent le montage de chacun des utilisateurs. Objet de visée plutôt que de contemplations, elles acquièrent évidemment un statut nouveau. Ce ne sont plus ni des récits, ni des discours, ni des réseaux logiques qui les associent, mais le désir de l'instant, l'imaginaire. Les logiciels de *sampling* permettent ainsi de créer un patchwork d'images, de films, de clips à l'instar de ce qui se pratique dans le domaine musical avec le *remix* : citations, fragmentation, associations. Non seulement dans la discontinuité, mais, là encore, dans la superposition.

Le zapping de possibles en possibles est davantage qu'une pratique nouvelle de récepteurs : c'est une logique de présentation des images qui doit avant tout à leur capacité de superposition, et de substitution achronologique. Peter Greenaway en fournit une magistrale illustration dans *Prospero's Books* (1991), adaptation de *La Tempête*, de Shakespeare, où le monde représenté est un agrégat de l'imaginaire de Prospero, des livres qu'il a emportés sur son île, et de son environnement objectif. En grande partie construit à partir d'incrustations et d'images de synthèse, le film multiplie les superpositions, au sens propre comme au sens figuré. Comme le dit Philippe Pilard :

« Le film développe conjointement les éléments narratifs du texte original [...], les éléments encyclopédiques apportés par la description des vingt-quatre livres, enfin les éléments proprement shakespeariens, où le mage est le double du dramaturge. Ainsi s'additionnent l'imaginaire shakespearien, l'imaginaire de l'époque élisabéthaine (plus ou moins remanié par le cinéaste), enfin l'imaginaire habituel de Greenaway, abondamment nourri de références picturales. »

Philippe Pilard, *Shakespeare au cinéma*, Nathan, 2000.

On atteint là, sans doute, une forme ultime du montage, une manière de « feuilletage » dont le statut est singulier. Laisant voir les différentes strates, les différentes images, il est bien dans l'ordre d'un montage/collage ; mais à trop mêler les référents, il perd, en quelque sorte, les vertus de la confrontation.

Cela étant, il montre à quel point, en matière cinématographique, le montage est toujours au centre du dispositif créatif, aujourd'hui comme aux premiers tâtonnements du récit.

Glossaire

Avid : Nom de marque du système de montage virtuel le plus répandu aujourd'hui. « Monter sur Avid » est devenu une expression équivalente à « monter en virtuel ».

Champ-contrechamp : Procédé de montage classique (qui est en fait de l'ordre du découpage) où deux plans se succèdent en proposant à l'écran deux portions d'espace opposées. Par exemple lors d'un dialogue, on verra chacun des deux personnages successivement, qui se font face. Le **raccord regard** se fait aussi sur ce principe : un plan sur le personnage en train de regarder, puis un plan sur ce qu'il voit en face de lui.

Chute : Morceaux de plans non retenus dans le montage définitif (par exemple un début de prise avec le clap).

Collure : C'est le raccord physique sur la pellicule : l'endroit où se situe la colle, ou le ruban adhésif. Mais c'est aussi le moment où se « rencontrent » deux plans du film ; plus conceptuellement, c'est le point de **raccord** : tel geste continué, ou tel cri (raccord image et son), puis tel événement, etc.

Conformation : C'est le terme employé en montage virtuel comme équivalent du montage négatif.

Cutting : L'action de couper. Ce terme anglais désigne l'action purement matérielle du monteur.

Editing : La conception du montage. Par opposition à cutting, ce terme désigne les choix d'« architecture » du montage.

Faux raccord : On appelle ainsi le passage d'un plan à un autre qui ne correspond pas aux conventions de continuité du montage classique. Par exemple lorsque le spectateur ressent une « saute » spatiale ou temporelle, lorsque les plans ou les scènes ne « raccordent » pas logiquement. Le faux raccord peut être le résultat d'une maladresse, mais souvent aujourd'hui, c'est un choix esthétique, dans un cinéma moderne qui privilégie les ruptures.

Film de montage : Se dit d'un film constitué de documents préexistants (archives, films tournés antérieurement, photographies, etc.), où le travail consiste à réunir et composer au montage ces différents éléments.

Final cut : Détenir le *final cut*, c'est, par contrat, décider en dernier ressort du montage du film. À Hollywood, c'était la prérogative du producteur, qui en usait souvent contre le

gré des réalisateurs. Ceux-ci, en particulier après l'avènement de la notion d'auteur, en ont fait une revendication prioritaire.

Fondu au noir : Obscurcissement progressif de l'écran, qui permet de clore un plan lentement. Dans certains cas, plus rares, on peut avoir recours à un fondu au blanc, ou à diverses couleurs (par exemple le rouge, dans *Cris et chuchotements*, de Bergman). Les deux effets visent à un ralentissement de la représentation, marquant souvent une ellipse dans le récit, et évitant la rupture brutale du *cut*. Symétriquement, il existe des ouvertures au noir (ou au blanc, ou à telle couleur). Tous ces effets sont obtenus aussi bien à la prise de vue que par trucage-laboratoire.

Fondu enchaîné : Simultanément, un plan s'efface (par effet optique) et un autre apparaît, se superposant pendant quelques images. La plupart du temps, c'est en laboratoire, plutôt qu'à la prise de vue, que l'effet est obtenu.

Insert : Un gros plan qui vient s'insérer dans la continuité filmique pour insister sur un aspect particulier de la situation, du personnage, de l'action. Quand ce plan d'insert est métaphorique, ne se rapportant à la continuité qu'intellectuellement ou symboliquement, on parle d'insert extradiégétique.

Jump cut : Il s'agit d'une « saute » entre deux plans, produisant un faux raccord. Volontaire ou non, elle consiste à ne pas déplacer suffisamment la caméra lors d'un changement d'axe ou de distance (c'est en particulier une dérogation à la règle dite des 30 degrés). Le spectateur peut avoir alors l'impression que l'image « saute ». Les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague (Godard, Truffaut, Rozier) en avaient fait une figure de style récurrente. Depuis, le terme a pris une acception plus large, désignant tous les effets de « saute » produits par exemple par l'interruption d'un plan.

Lightning mix : Littéralement, un « mélange éblouissant ». Expression forgée par le critique anglais Peter Cowie pour désigner certains effets de *Citizen Kane*, et utilisée depuis par certains exégètes du film. Il s'agit d'un raccord sonore qui mêle deux actions différentes, l'une proposant par exemple le début d'une phrase, l'autre la fin, mais sans aucune légitimité diégétique. C'est en quelque sorte l'inverse d'un faux raccord, au sens où la continuité est artificiellement maintenue entre deux scènes distinctes – pour des raisons expressives évidemment.

Montage alterné : Lorsque deux actions simultanées se succèdent alternativement à l'écran. Par exemple dans une course poursuite, on verra alternativement les poursuivants et le poursuivi. Le principe est de faire comprendre par le montage la contemporanéité des différentes actions.

Montage caméra : Le montage est prévu dès le tournage lui-même, et les raccords, ainsi que l'ordre des séquences filmées, sont « intégrés » dans les choix effectués par le cadreur.

Montage cut : Se dit d'un montage où les plans se succèdent sans raccords optiques (fondus, volets, etc.). Ils sont coupés net à la fermeture et à l'ouverture, et se juxtaposent franchement. Par ailleurs le son est aussi « coupé net », c'est à dire n'assure pas de continuité parallèlement à l'image. On parle d'ailleurs aussi, à ce propos, de « coupe franche ».

Montage parallèle : Lorsque deux actions sont montrées alternativement sans qu'il y ait simultanéité entre elles. Elles entretiennent alors des rapports thématiques (les riches, puis les pauvres ; une génération, puis une autre, etc.) plutôt que temporels.

Montage rapide : Se dit d'une succession de plans courts ; on parle aussi alors de montage serré.

Montage son : C'est évidemment l'opération de montage opérée sur la (ou les) bande(s) son lorsque celle-ci est additionnelle (son non synchrone). C'est un montage spécifique, qui n'a pas toujours été traité avec la créativité qu'il mérite. Il se fait en fonction de la bande image, mais peut être beaucoup plus qu'une simple illustration sonore de celle-ci.

Moviola : Marque américaine de table de montage qui permettait de faire défiler le ruban de pellicule devant une fenêtre lumineuse au moment de choisir les points de coupe. Aux U.S.A., « Moviola » est quasiment devenu un nom commun, désignant n'importe quelle table de montage. Contrairement à l'Avid, système répandu dans le monde entier, la Moviola a très peu été utilisée en France, où l'on officiait sur MOVITONE.

Négatif (montage négatif) : Le négatif (film où la lumière des images est inversée par rapport à la réalité) est la matrice à partir de laquelle sont tirées toutes les copies positives. Les opérations de montage s'effectuent sur une copie de travail qui est un premier tirage positif. Lorsque cette copie de travail est considérée comme achevée, on reporte tous les choix, les coupes, l'ordre des plans sur le négatif resté en laboratoire. À partir de ce montage négatif (ou conformation), dans lequel on insère les effets de raccord optiques, on tirera les copies (positives à nouveau) destinées à la projection ce seront les copies standard.

Plan de coupe : Plan dont la fonction est davantage d'assurer la continuité de la représentation, que d'être expressif par lui-même. Les contrechamps ont souvent cette fonction, qui permet d'éviter, surtout dans le cinéma classique, des plans trop longs.

Raccord : Ce terme désigne à la fois l'opération technique de collure entre les plans et la recherche, dans la mise en scène, d'une relation entre les plans qui se succèdent. Le raccord est alors une façon d'adoucir la césure constituée par le cut.

Raccord optique : Un lien entre les plans qui ne doit rien à la mise en scène proprement dite, mais est effectué par trucage : fondu, volet, superposition, etc.

Rushes : L'ensemble des scènes tournées (les prises) et tirées en positif par le laboratoire (« prises cerclées ») parmi lesquelles on choisira les éléments du montage définitif. Les rushes qui n'ont pas été retenus sont néanmoins conservés à l'état de négatif, et peuvent faire l'objet d'un deuxième choix.

Split screen : Procédé qui consiste à partager l'écran en plusieurs cadres, de façon à représenter plusieurs actions en même temps. C'est une sorte de montage dans l'espace plutôt que dans le temps. Il a surtout été utilisé, le temps d'une mode passagère, dans le cinéma des années 1960.

Volet : Trucage qui donne l'impression à l'écran qu'une image est « poussée » par la suivante, comme un volet que l'on tire, de haut en bas, ou de droite à gauche, etc. C'est un raccord optique tombé en désuétude. (Parfois, ce volet peut être naturel, lorsque le cinéaste utilise une cloison, un arbre, un élément du décor pour substituer un plan à un autre par mouvement de caméra. Un type de volet naturel est par exemple employé lorsque le plan se termine sur une surface – pan de mur, veste, etc. – qui permet d'enchaîner sans trucage sur un plan différent ; on trouve parfois ce type de volet sous le nom de raccord von Bolvary, du nom d'un cinéaste austro-hongrois des années 1920.)

Bibliographie

Au lieu de proposer un panorama complet des livres qui ont pu être écrits sur un sujet ou un réalisateur, nous avons préféré limiter les références à un ou deux ouvrages, ceux qui nous paraissent proposer soit la plus synthétique, soit la plus éclairante des approches. C'est pourquoi nous nous sommes permis d'ajouter des commentaires, afin de guider le lecteur non spécialiste vers les études les plus abordables.

Par ailleurs, et dans le même souci, nous ne proposons ici que des ouvrages en français. Le livre de Karel Reisz et Gavin Millar, *The Technique of film editing*, fournira aux lecteurs intéressés des références anglo-saxonnes.

Sur la forme cinématographique

AUMONT (Jacques), BERGALA (Alain), MARIE (Michel), VERNET (Marc) : *Esthétique du film*, Paris, Nathan-Cinéma, 3^e édition, 1999. L'ouvrage de base concernant les différentes approches théoriques du cinéma. Une synthèse didactique.

BAZIN (André) : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, coll. « 7^e Art », 1962. Recueil d'articles d'un grand nom de la critique cinématographique, dont la plupart des prises de position esthétiques à propos du cinéma sont à la base des réflexions contemporaines. On y trouve par exemple le fameux article « Montage interdit », qui pose un certain nombre d'axiomes constamment (et souvent implicitement) utilisés aujourd'hui.

BORDWELL (David) et THOMPSON (Kristin) : *L'Art du film, une introduction*, Bruxelles, DeBoeck Université, 2000. Traduction récente d'un grand classique américain, qui traite des différents éléments de mise en scène cinématographique, de manière extrêmement claire, avec de nombreux exemples, des études de séquence, de films, et une quantité d'informations pratiques. C'est un gros ouvrage très pédagogique, qui contient en particulier une bibliographie fournie...

BRENEZ (Nicole) : *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, DeBoeck Université, 1998. Un livre passionnant, dont les développements théoriques et les champs de référence complexes le réservent, à l'inverse du précédent, à un public très averti.

BRESSON (Robert) : *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988. Les aphorismes d'un des plus grands cinéastes qui soient, sous une forme simple et brève, et que l'on n'en finit pas de méditer. La réflexion sur le montage, en particulier, y est constamment créatrice.

DELEUZE (Gilles) : *Cinéma*, 2 tomes, Paris, Minit, 1985. Le livre d'un philosophe contemporain qui effectue une vaste synthèse des courants majeurs de l'histoire du cinéma. Un livre de chevet pour qui s'intéresse en spécialiste éclairé au cinéma.

EISENSTEIN (S.M.) : *Le Film, sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976. Un des très nombreux ouvrages du cinéaste soviétique. Une introduction à ses conceptions théoriques et à sa réflexion sur le montage.

Sur le montage

• À propos de la pratique du montage, ouvrages écrits par des monteurs ou laissant une large place à leurs témoignages :

JURGENSON (Albert) : *Pratique du montage*, Paris, Femis, 1990.

VILLAIN (Dominique) : *Le Montage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

Cinématographe, n° 108, mars 1985, « Les monteurs ».

• À propos de l'esthétique du montage :

AUMONT (Jacques) : *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979.

BORDWELL (David) et THOMPSON (Kristin) : *L'Art du film, Une introduction*, Bruxelles, DeBoeck Université, 2000. En particulier le chapitre VIII, « D'un plan à l'autre : le montage ».

DELEUZE (Gilles) : *Cinéma*, tome 1 : *L'image-mouvement*, Paris, Minit, 1985. En particulier le chapitre III, « Montage ».

KOULECHOV (Lev) : *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

MITRY (Jean) : *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions universitaires, 1963. En particulier le tome I, chapitre « Le rythme et le montage ».

Iris n° 6, 1986, « L'effet Koulechov ».

Sur le récit

BARTHES (Roland) : *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, collection « Points », 1981. Barthes ne traite pas spécifiquement du cinéma, mais ses réflexions, qui à l'époque étaient fondatrices, éclairent de manière décisive toute approche des arts narratifs.

BURCH (Noël) : *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 ; *La Lucarne de l'infini*, Nathan, 1991. Le premier de ces deux livres est d'une lecture aisée pour tout non-spécialiste, et constitue un des classiques de l'analyse formelle du cinéma. Le second, plus spécialisé, est consacré à « la naissance du langage cinématographique », c'est-à-dire s'il touche de près la question de la forme narrative au cinéma, plus particulièrement au moment de sa constitution.

GAUDREAU (André) : *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988. Là encore, un livre très spécialisé, et passionnant, à propos des formes narratives propres au cinéma, par un auteur qui fait œuvre d'historien aussi bien que de théoricien du cinéma.

GENETTE (Gérard) : *Figures*, III, Paris, Le Seuil, 1972. Un des grands livres de narratologie, qui étend sa réflexion dans le domaine des textes écrits, et non du cinéma, mais dont toutes les pistes sont intéressantes pour qui veut réfléchir plus précisément aux questions du récit et de l'écriture.

MASSON (Alain) : *Le Récit au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994. Comme son titre l'indique, ce livre est tout entier consacré à définir ce qui peut « raconter » au cinéma. ce

qui peut constituer un récit. Bien que s'appuyant sur six films en particulier, six grands classiques, et qu'il se situe bien loin de tout jargon à la mode, il est à conseiller à des lecteurs qui manient l'abstraction avec aisance. Il leur réservera alors des perspectives passionnantes.

Sur quelques cinéastes étudiés dans cet ouvrage

• À propos de Griffith :

BELLOUR (Raymond) (dir.) : *Le Cinéma américain*, Paris, Flammarion, 1980. Surtout pour l'étude détaillée (et les photogrammes...) de certains courts-métrages du réalisateur américain. On y lira à son propos les contributions de Bellour et d'Aumont.

• À propos de Vertov :

DEVAUX (Frédérique) : *L'Homme à la caméra*, Crisnée, Belgique, Yellow Now, 1990. Dans une collection consacrée à l'étude d'un film par ouvrage, un essai sur ce chef-d'œuvre atypique.

• À propos de Koulechov et du cinéma soviétique :

ALBERA (François) : *Koulechov et les siens*, Festival de Locarno, 1990 ; *Les Formalistes russes et le cinéma*, Paris, Nathan-Cinéma, 1994. Par l'un des grands spécialistes francophones du cinéma soviétique, des ouvrages de réflexion, aussi bien que des recueils précieux de textes d'époque.

• À propos d'Eisenstein :

AMENGUAL (Barthélemy) : *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980. Une somme considérable (en volume et en qualité) sur le réalisateur du *Cuirassé Potemkine*.

ROPARS-WUILLEUMIER (Maric-Claire) et SORLIN (Pierre) : *Octobre : écriture et idéologie*, Paris, Albatros, 1976. Étude très « pointue » sur le film *Octobre*, qui analyse avec beaucoup de finesse les rapports entre le montage et le sens.

• À propos de Jean Epstein :

AUMONT (Jacques), ALBERA (François), BRENEZ (Nicole) : *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémaèque française, 1998.

• À propos d'Hitchcock :

BELLOUR (Raymond) : *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1980. Un chapitre célèbre sur *La Mort aux trousses*, un autre sur *Les Oiseaux*, une analyse très ardue de leurs découpages.

TRUFFAUT (François) : *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris, Gallimard, 1998. L'entretien fameux entre les deux cinéastes, si agréable à lire, foisonnant d'anecdotes, qu'on en oublierait qu'il renseigne aussi sur la façon qu'avait le réalisateur de *Psychose* de découper ses films, de les tourner, d'envisager le montage (même s'il reste très discret sur ses tentatives les plus « expérimentales »).

• À propos du cinéma classique américain :

BOURGET (Jean-Loup) : *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan-Cinéma, 1998. Le livre français sans doute le plus complet et le plus précis sur le système des studios, sur l'autonomie des créateurs, leurs contraintes, la distribution des décisions.

NACACHE (Jacqueline) : *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Nathan-Université, coll. « 128 », 1995. Excellente synthèse, claire et dense, des grandes caractéristiques du cinéma classique américain. Abordable par tous, il constitue une très bonne introduction au sujet.

• À propos de Welles :

BAZIN (André) : *Orson Welles*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998. Les grands textes des années 1950, repris en volume, et des entretiens importants avec le cinéaste.

BERTHOMÉ (Jean-Pierre) et THOMAS (François) : *Citizen Kane*, Paris, Flammarion, 1992. Entièrement consacré au premier film de Welles, ce livre aborde tous les aspects de sa préparation, analyse ses caractéristiques formelles, et traite en particulier magistralement de sa structure et de son montage – même si le point de vue des auteurs ne coïncide pas toujours avec le nôtre.

• À propos de Resnais :

LEUTRAT (Jean-Louis) : *Hiroshima mon amour*, Paris, Nathan-Université, coll. « Synopsis », 1994. Une approche pédagogique pour une collection qui permet de mieux connaître certains films importants.

THOMAS (François) : *L'Atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989. Une douzaine d'entretiens avec des collaborateurs de Resnais, pour comprendre mieux la place de chacun, l'apport des uns et des autres, la mise en place des conditions d'écriture.

ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire) : *L'Écran de la mémoire*, Paris, Le Seuil, 1970. Pour le chapitre consacré à Resnais, qui traite avec beaucoup de finesse des entrelacs du temps et du travail d'écriture filmique dans cette œuvre complexe.

• À propos de Cassavetes :

BRENEZ (Nicole) : *Shadows*, Paris, Nathan-Université, coll. « Synopsis », 1995. Un ouvrage très court, mais semé de remarques pénétrantes sur l'esthétique si particulière de John Cassavetes.

• À propos de Pialat :

PRÉDAL (René) : *À nos amours*, Paris, Nathan-Université, coll. « Synopsis », 1999. Un petit livre qui permet de bien préciser les choses à propos d'un film dont la structure et le montage désorientent facilement le spectateur.

• À propos de Kieslowski :

AMIÉL (Vincent) : *Kieslowski*, Paris, Pika, 1995. Analyse de l'œuvre du réalisateur polonais, et en particulier du rôle du montage dans sa poétique.

Index des films cités

À bout de souffle (Godard) 9, 22, 46
 À nos amours (Pialat) 93-95, 96, 98-99, 102, 108
 À propos de Nice (Vigo) 92
 Agent X 27 (Sternberg) 27 47
 Alexandre Nevski (Eisenstein) 8, 50-51
 Amants du Capricorne (Hitchcock) 30
 Ascenseur pour l'échafaud (Malle) 19
 Au revoir (Snow) 74

Barry Lyndon (Kubrick) 75-76, 79

Céline et Julie vont en bateau (Rivette) 117
 Chaînes conjugales (Mankiewicz) 25, 55
 Charlotte et Véronique (Godard) 46
 Citizen Kane (Welles) 25, 33, 37, 56, 88
 Cœur fidèle (Epstein) 83
 Cris et chuchotements (Bergman) 25, 75

Deux ou trois choses que je sais d'elle (Godard) 46
 Double messieurs (Stévenin) 94

E la nave va (Fellini) 73

Faces (Cassavetes) 10, 73, 88, 114
 Farrebique (Rouquier) 31

Guernica (Resnais) 60, 66, 67-69

Hana-Bi (Kitano) 26
 Hiroshima mon amour (Resnais) 25, 63-64, 67, 69

Histoire(s) du cinéma (Godard) 45
 Hôtel Terminus (Ophüls) 3-4
 House by the River (Lang) 27
 Husbands (Cassavetes) 88

Il était une fois la révolution (Leone) 56
 Inmemory (Marker) 69
 In the Mood for Love (Wong Kar-wai) 117

Jules et Jim (Truffaut) 25

Kids Return (Kitano) 25

L'Amour à mort (Resnais) 63, 65, 70, 72
 L'Année dernière à Marienbad (Resnais) 63, 87
 L'Atalante (Vigo) 85
 L'Éclipse (Antonioni) 74
 L'Enfance nue (Pialat) 95
 L'Étoile cachée (Ghatak) 22
 L'Homme à la caméra (Vertov) 52-53, 61, 92, 110
 L'Homme d'Aran (Flaherty) 9, 30
 L'Homme qui en savait trop (Hitchcock) 48
 L'Inhumaine (L'Herbier) 83-84
 L'Usine (Kieslowski) 45
 La Chute de la maison Usher (Epstein) 83, 87
 La Cinquième Victime (Lang) 27

- La Comtesse aux pieds nus* (Mankiewicz) 25
La Dolce vita (Fellini) 90
La Double vie de Véronique (Kieslowski) 73, 76-77, 90
La Femme à abattre (Walsh) 25
La Femme au portrait (Lang) 27
La Foule (Vidor) 25-56
La Jetée (Marker) 92
La Maison des étrangers (Mankiewicz) 28
La Mort aux trousses (Hitchcock) 20, 48, 88
La Roue 83-84
La Soif du mal (Welles) 38
La Splendeur des Amberson (Welles) 25
La Vie est un roman (Resnais) 65
Lancelot du lac (Bresson) 79
Le Chant du Styryène (Resnais) 70
Le Cuirassé Potemkine (Eisenstein) 8, 44-45, 48, 50-51, 56, 85
Le Décalogue (Kieslowski) 45
Le Garçu (Pialat) 97
Le Général (Boorman)
Le Mépris (Godard) 57
Le Miroir (Tarkovski) 25, 80-82
Le Plaisir (Ophuls) 25
Le Roman d'un tricheur (Guitry) 57
Le Temps retrouvé (Ruiz) 23
Le Voyage à travers l'impossible (Méliès) 21
Les Ailes du désir (Wenders) 73
Les Amants du Capricorne (Hitchcock) 27
Les Oiseaux (Hitchcock) 27
Les Rapaces (Stroheim) 29
Les statues meurent aussi (Marker et Resnais) 92
Les Trente-neuf marches (Hitchcock) 47
Les Voix spirituelles (Sokhourov) 74
Lettre d'une inconnue (Ophuls) 75
Lettre de Sibérie (Marker) 91
Level Five (Marker) 91-92
Lost Highway (Lynch) 24
Louisiana Story (Flaherty) 30
Madame de... (Ophuls) 75
Mauvais sang (Carax) 57
Mère et fils (Sokhourov) 74
Mon oncle d'Amérique (Resnais) 63-64, 66, 70
Monsieur Verdoux (Chaplin) 88
Morocco (Sternberg) 47
Muriel (Resnais) 25, 70
Nanouk l'Esquimau (Flaherty) 30
Napoléon (Gance) 83, 85, 117
New Rose Hotel (Ferrara) 78, 80
Nostalghia (Tarkovski) 20, 81, 87
Nous ne vieillirons pas ensemble (Pialat) 96, 108
Nouvelle Vague (Godard) 22
Nuit et brouillard (Resnais) 67, 69
Octobre (Eisenstein) 8, 85
On connaît la chanson (Resnais) 63
Orange mécanique (Kubrick) 74
Paris, Texas (Wenders) 73
Passe montagne (Stévenin) 94
Photogénie mécanique (Grémillon) 86
Pickpocket (Bresson) 98
Police (Pialat) 108
Printemps tardif (Ozu) 28
Profession reporter (Antonioni) 74
Providence (Resnais) 70
Psychose (Hitchcock) 74
Pulp Fiction (Tarantino) 46
Quatre cents coups (Truffaut) 88-89
Rouge (Kieslowski) 73
Sacrifice (Tarkovski) 82
Sans soleil (Marker) 91-92
Seuls les anges ont des ailes (Hawks) 62
Shadows (Cassavetes) 73
Silence (Bergman) 88
Sombre (Grandrieux) 114
Sonatine (Kitano) 10

- Sous le soleil de Satan* (Pialat) 100, 102-105, 108
Stavisky (Resnais) 70
Stromboli (Rossellini) 88-89
Temps modernes (Chaplin) 55
The Lily and the Terremets (Griffith) 16
The Lonedale Operator (Griffith) 17, 47
The Old Home and Sunshine (Griffith) 15
The Two Paths (Griffith) 56
Un condamné à mort s'est échappé (Bresson) 76, 80
Une histoire immortelle (Welles) 9, 19, 38, 42
Urgences (Depardon) 3
Van Gogh (Pialat) 104, 106-108
Veillées d'armes (Ophuls) 60-62, 65
Vertigo (Hitchcock) 27
Voyage en Italie (Rossellini) 88-89
Welles 88

Index des réalisateurs et monteurs cités

- Altman Robert 23
Antonioni Michelangelo 74, 109
- Bergman Ingmar 25, 75, 88
Boorman John 114-115
Boris Barné 55
Bresson Robert 44, 73, 75-77, 79, 81, 98
- Carax Leos 57
Cassavetes John 10-11, 73, 88, 94-95, 114
Chaplin Charlie 55, 88
Colpi Henri 59
Cronenberg David 10
- Dedet Yann 9, 94, 97-98, 100, 112
Depardon Raymond 3-4
Dovjenko Alexandre 49
Dulac Germaine 83
- Eisenstein Sergueï M. 8, 44, 47-50, 51, 52-53, 55, 62, 64, 71, 82, 87, 110
Epstein Jean 83, 85-86, 87, 109, 117
- Fellini Federico 23, 73, 90, 109
Ferrara Abel 78, 87, 116
Flaherty Robert 9, 30
Ford John 5
- Gance Abel 83, 84-87, 109, 117
Ghatak Ritwik 22
- Godard Jean-Luc 8, 11, 22, 45-47, 57, 87, 114, 115-116
Grandrieux Philippe 114
Greenaway Peter 118
Grémillon Jean 83, 86
Griffith David W. 15, 16-19, 47, 56, 83, 87
Guillemot Agnès 115
Guitry Sacha 57
- Hawks Howard 10, 62, 87
Hitchcock Alfred 10, 20, 27-28, 48, 74, 88, 99
- Jurgenson Albert 4, 65-66, 98
- Kieslowski Krzysztof 45, 73, 76-77, 87, 90
Kitano Takeshi 10, 25, 28, 99
Koulechov Lev 6-8
Kramer Robert 113, 115
Kubrick Stanley 45, 74-75, 79
- L'Herbier Marcel 83-85, 117
Lang Fritz 5, 27
Leconte Patrice 60
Leone Sergio 56
Lubitsch Ernst 10
Lynch David 24
- Makavejev Dusan 9-10
Malle Louis 19

Mankiewicz Joseph L. 25, 28, 55
Marker Chris 68-69, 90, 91-92
Mayoux Valérie 92
Méliès Georges 21

Nuytten Bruno 66

Ophuls Marcel 3-4, 25, 61-63, 65, 75
Ophuls Max 60
Ozu Yasujiro 28, 79, 99

Parrish Robert 2, 4-5, 110
Pasolini Pier Paolo 6
Pialat Maurice 93-97, 99, 100, 103-104,
106-107, 108, 112
Poudovkine Vsevolod 55

Resnais Alain 8, 23, 25, 45, 59, 60-65, 66,
67-70, 72, 92, 98, 109, 116
Rivette Jacques 4
Rossellini Roberto 88-90
Rouquier Georges 31
Ruiz Paul 23

Snow Michael 74
Sokhourov Alexandre 74-75
Sternberg Joseph von 47
Stévenin Jean-François 94
Stroheim Erich von 5, 29

Tarkovski Andréi 20, 25, 80-82, 84
Tavernier Bertrand 6
Truffaut François 25, 88, 90, 114
Tsai Ming-liang 116

Varda Agnès 68
Vertov Dziga 11, 47, 49, 52, 53-54, 61, 92,
110
Vidor King 25, 56
Vigo Jean 85, 92

Walsh Raoul 25
Welles Orson 5, 8, 19, 25, 32-34, 35-38, 39-
41, 90, VIII
Wenders Wim 73, 116
Wong Kar-wai 23, 117
Woo John 23