

# **ESTHÉTIQUE DU MONTAGE**



VINCENT AMIEL

# **ESTHÉTIQUE DU MONTAGE**

5<sup>e</sup> édition revue et augmentée

**ARMAND COLIN**


## Du même auteur

*Histoire vagabonde du cinéma* (avec José Moure), Vendémiaire, 2020.  
*Naissances d'images*, Klincksieck, 2017.  
Lancelot du Lac, *de Robert Bresson*, PUL, coll. « Le vif du sujet », 2014.  
*Joseph L. Mankiewicz et son double*, PUF, 2010 (Prix de la critique de cinéma, « Meilleur livre de cinéma 2010 »).  
Van Gogh *de Maurice Pialat*, Atlande, 2006.  
*Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Klincksieck, 2003.  
*Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, PUF, 1998.  
*Les Ateliers du 7<sup>e</sup> art (après le clap)*, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995.  
Kieslowski, Rivages/Payot, 1995.

Conseiller éditorial : Michel Marie

Illustration de couverture ([www.shutterstock.com](http://www.shutterstock.com))

© cafugofilmess

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p> <p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.</p> <p>Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>
	

© Armand Colin, 2010, 2014, 2017, 2022

© Nathan, 2001 pour la 1<sup>re</sup> édition

Armand Colin est une marque de  
Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-63003-4

[www.armand-colin.com](http://www.armand-colin.com)

Le code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

# 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<sup>e</sup> 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 a 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. Plus largement, la relation entre les images, formes *a priori* suffisantes et closes, qui entrent pourtant en contact, sont capables d'échanger des informations, de créer des émotions les unes par rapport aux autres, d'infléchir mutuellement leurs sens – cette relation

a été la grande affaire du xx<sup>e</sup> siècle. Le montage cinématographique et ses formes dérivées sur écrans en est un des vecteurs principaux.

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, Scorsese, 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.

Cette cinquième édition a été revue en fonction des évolutions les plus récentes du cinéma, en particulier des possibilités immenses que le numérique permet depuis quelques années, et laisse encore deviner pour l'avenir.

*La première édition de ce livre a bénéficié de la lecture attentive de François Thomas et Élisabeth Gasquet. Qu'ils en soient remerciés.*

# La question du découpage

Si 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 ou les internautes acceptent aujourd'hui une folle succession d'images, des superpositions et un rythme d'enchaînements que l'on n'aurait pas imaginés au siècle dernier, 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<sup>e</sup> 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.

C'est en cela qu'il est une écriture : il repose autant sur des conventions qu'il sollicite la création.

# 1. 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'ordonnancement 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 sertie 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 d'ordinateur, 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 celluloïd, 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, celluloïd contre celluloïd. 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-deuxguerres, les choses ont peu évolué jusqu'au montage numérique, 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.

## 2. 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 contrejour. 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 Terminus*,  
in *Pratique du montage*, Paris, Femis, 1990 (c'est nous qui soulignons).

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'*editor* se situe, lui, dans un autre contexte. Il est censé maîtriser la structure même du film et rester en adéquation 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 *editor*, 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 près<sup>1</sup> 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 ? insistaije. Vous ne lisez donc pas les scénarios ?  
– 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 :

---

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

« 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 peut aussi 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 d'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.

### 3. LA NOTION DE DÉCOUPAGE

Ce que l'on appelle « découpage technique », et qui est plus communément désigné aujourd'hui sous le terme simple de « découpage » est l'opération effectuée à partir du scénario, qui vise à distinguer les plans successifs dont le film sera fait. Ceux-ci impliquent un changement d'angle de prise de vue, peut-être un changement de valeur de plan, un changement de focale, etc. Il s'agit d'accompagner la dramaturgie du scénario en créant une dramaturgie propre aux images, reposant sur ces changements de point de vue et leur succession. Un gros plan ici, un mouvement de caméra accompagnant un geste ensuite, un contrechamp dans une pièce vide, etc. Ce sont des choix effectués sur le papier, avant le tournage, mais ce sont déjà des choix cinématographiques, indissociables de la vision que le spectateur aura de l'action qui lui est montrée. Par ces choix, celle-ci gagne en intensité, se nourrit d'informations, et s'assure en même temps d'une continuité. La première écriture filmique se situe à ce stade : dans les propositions visuelles que le découpage effectue en cadrant les gestes de telle ou telle manière, en faisant avancer le récit par telle ou telle étape de la vision. Cette forme de composition des séquences apparaît après coup (à la vision du film) comme

étant une forme de montage. Or, précisément, il faudrait l'en distinguer, ce qui n'est pas commode.

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 erreront 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 découpes effectuées 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 grand principe du découpage est qu'il s'effectue à l'intérieur d'une totalité posée au préalable. Comme son nom l'indique, il choisit des fragments, les distingue, les cadre, en « découpant » un scénario, un espace, une temporalité qui forment chacun, au départ, une unité. C'est à l'intérieur d'un temps donné et mesuré, d'un espace que le spectateur a repéré, et au long d'une action qui a sa propre continuité que se distribuent les fragments, qui contribuent à préserver, ou même à construire ces unités pour le spectateur.

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.

La question est donc de distinguer ce qui appartient en propre au découpage, et ce qui ressortit du montage *comme opération postérieure au tournage*. Leurs positions chronologiques différentes par rapport au tournage ne sauraient les différencier dans le principe. En revanche, elles conditionnent une réalité fondamentalement différente : le découpage se fait *in abstracto*, en imaginant les situations, et les plans qui peuvent leur correspondre, alors que le montage s'effectue « sur pièce », en manipulant, si l'on peut dire, les images et les sons. C'est une distinction majeure, car elle recouvre deux types de création radicalement différents : l'un est idéal, l'autre est plastique. Dans le découpage, c'est la projection mentale d'une image (fut-elle dessinée dans un storyboard, ce qui reste du domaine de la projection, puisque celui-ci « imagine » les plans du film) qui détermine les choix, alors que dans le montage ces choix sont contraints aussi par une réalité physique : des couleurs, des formes, un geste ou un bruit qui sont susceptibles de « résister » à l'idée comme la pierre « résiste » au ciseau du sculpteur, c'est-à-dire impose sa matière, ses propres caractéristiques. La réalité d'un son ou d'une image s'impose au monteur, là où le responsable du découpage ne peut faire qu'imaginer.

La deuxième distinction d'importance tient au type d'unité que recomposent les associations de plans. Dans le cas du découpage, nous avons vu qu'il s'agit d'unités préalables, qu'il s'agit effectivement de « rendre » le sentiment, qu'il s'agit de retrouver, de re-présenter. Le découpage respecte, et organise pour le regard du spectateur l'unité spatiale (une pièce, un bord de route) ou l'unité dramatique (la continuité d'une action) qui sont posées par le scénario.

Dans le cas du montage, l'unité est différente : elle s'invente au gré des trouvailles, des rapprochements. Elle n'est pas donnée, et son caractère imprévisible fait du montage l'un des ressorts emblématiques de la modernité. Lorsque Bresson préconise de « rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être » il décrit évidemment une opération de montage, avec ses trouvailles hasardeuses, plutôt qu'un travail de découpage, qui prévoit ses effets.