

L'ART DU MONTAGE

Comment les cinéastes
et les monteurs réécrivent le film



Jacques Audiard & Juliette Welfling - Catherine Breillat & Pascale Chavance
Arnaud Desplechin & Laurence Briaud - François Gédigier - Cédric Kahn
& Yann Dedet - Patrice Leconte & Joëlle Hache

Volume coordonné par N. T. Binh et Frédéric Sojcher

LES IMPRESSIONS NOUVELLES
Caméras subjectives

Collection « Caméras subjectives »
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Couverture : *Her* (Spike Jonze, 2013), avec Joaquin Phoenix

© Wild Bunch Distribution © Annapurna Pictures

Mise en page : Mélanie Dufour

© Les Impressions Nouvelles – 2017

www.lesimpressionsnouvelles.com

info@lesimpressionsnouvelles.com

L'ART DU MONTAGE

Comment les cinéastes et les monteurs réécrivent le film

Coordonné par N. T. Binh et Frédéric Sojcher

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
avec le soutien de l'Institut ACTE

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

À Minh-Tâm !

Montage, quand la chrysalide devient papillon

Montage, « la seule invention du cinéma » : Jacques Aumont s'approprié cette formule de Jean-Luc Godard pour en faire le titre de l'un de ses livres. Le théoricien nuance dans le corps de son texte l'affirmation de Godard, tout en s'en servant pour tenter de cerner une ontologie du cinéma : « le montage a toujours été son cœur formel et esthétique, le phénomène et l'idée centraux de toute la production filmique. Pourquoi ? Parce qu'il est la manifestation visible du pouvoir le plus remarquable du cinéma : montrer le temps¹ ». D'autres ont dit et écrit que le « grand cinéma » révélait l'indicible. Cocteau affirmait que le cinéma était « le seul art qui montrait la mort au travail ».

Poser le montage comme « la seule invention du cinéma » renvoie à la fois à une vérité, à une posture et à beaucoup d'approximations.

Vérité : il y a bien un art du montage, propre au récit filmique. Le montage est notamment ce qui distingue la représentation théâtrale (tenue à un seul espace-temps, ici et maintenant) de l'espace-temps filmique, qui est composé par le découpage technique et le raccord entre les plans.

1. Jacques Aumont, *Le Montage « la seule invention du cinéma »*, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », Paris, 2015, page 105.

L'ART DU MONTAGE

Posture : dire que l'invention du cinéma se résume au montage est réducteur. Les premiers films Lumière tenant en un seul plan seraient donc du non-cinéma ? Comme les films qui peuvent se tourner aujourd'hui en un seul plan-séquence ? Ou alors faudrait-il entendre par « montage » en ce et y compris la manière dont l'espace s'organise à l'intérieur d'un plan – avec objets ou corps en amorce, perspectives, profondeur de champ plus ou moins accentuée, mouvements de caméra ou de personnages ?

Approximation : qu'entendre par « cinéma » – le spectacle d'un film projeté ou le point de vue d'une mise en scène ? Et si point de vue de mise en scène il y a, est-il soluble dans le montage ?

L'Art du montage, comment les cinéastes et les monteurs réécrivent les films propose différentes approches. Le livre rend compte d'une série de débats menés par le Master en scénario, réalisation et production de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, dans le grand auditorium de la BNF (Bibliothèque François Mitterrand). Cinéastes et monteurs ont transmis aux étudiants leur manière de penser la structure et les raccords, le passage d'une scène à l'autre, la création d'une narration parfois différente du scénario, le malaxage des rushes, la manière de trouver le bon rythme, de rendre le film vivant.

Arnaud Desplechin raconte comment il procède d'abord à la constitution d'un *best of*, en tentant de dégager ce qui émerge avec le plus de force de la matière tournée. Yann Dedet, qui fut le monteur de très nombreux cinéastes, dont François Truffaut, expose comment pour lui un plan amène l'autre, combien il doit y avoir, dans la pratique du montage, un côté instinctif. Jacques Audiard, Catherine Breillat,

Patrice Leconte le disent, aussi, chacun à leur manière. Et quand ils se rendent compte que « quelque chose » ne fonctionne pas au montage, ils réalisent volontiers des *retakes* (organisant parfois le tournage pour inclure dans le plan de travail la possibilité de retourner certaines scènes). Cédric Khan transmet combien sa relation avec un monteur tient de l'alchimie. Pour les monteuses Laurence Briaud, Pascale Chavance, Juliette Welfling et le monteur François Gédigier, travailler avec un(e) cinéaste, c'est d'abord épouser son envie de film, se mettre à son service, tout en lui permettant d'aller plus loin... que s'il/elle était seul(e), face à la matière.

L'évolution des techniques est évoquée par les différents intervenants du livre. Tous ont commencé à réaliser et à monter des films en pellicule argentique. Le passage au numérique a eu des incidences sur la manière de penser le film au montage, sur les coupes, sur le nombre de possibilités que l'on s'autorise à explorer. La cellule de montage s'est réduite, il n'y a plus de nécessité d'avoir plusieurs assistants monteurs, comme du temps où il fallait gérer les bobines et les chutes de pellicule.

Le rapport à l'écriture varie d'un cinéaste à l'autre. Sans doute y a-t-il un lien avec le parcours de chacun. Jacques Audiard a commencé par être assistant monteur et à travailler comme scénariste sur des films qu'il ne réalisait pas ; Catherine Breillat est autant cinéaste qu'écrivain, et parfois aussi scénariste pour d'autres réalisateurs ; Arnaud Desplechin a occupé plusieurs postes techniques sur des tournages, avant de débiter comme cinéaste avec un moyen métrage, posant d'emblée une relation atypique à la durée du film ; Cédric Kahn a appris le cinéma en étant assistant monteur de Yann Dedet sur le film de Maurice Pialat *Sous le soleil de Satan* ;

Patrice Leconte vient de la bande dessinée. Montage et écriture filmique sont indissociables, mais leur combinaison est infinie.

On peut constater les interactions entre les parcours de cinéastes et les parcours des monteurs et monteuses... Certains monteurs, certaines monteuses sont passé(e)s d'un cinéaste à l'autre. Certain(e)s ont commencé par être l'assistant(e) d'un(e) des autres intervenant(e)s du livre. Il y a une forme de transmission d'un monteur, d'une monteuse à l'autre, et d'apprentissage empirique de ce qu'est l'art du montage.

De nombreux théoriciens du cinéma se sont intéressés aux enjeux du montage. « Le montage est en effet une pratique (ou une technique), une notion et un concept », écrit Dominique Chateau. Et ce qui l'intéresse en tant que philosophe, c'est « le passage de la *notion de montage au concept de montage*² ».

Le montage amène non seulement à penser le cinéma, mais peut aussi devenir un élément de pensée à part entière. Le « montage interdit » tel qu'argumenté par André Bazin, par exemple. Faut-il penser les plans les uns par rapport aux autres dans une approche dialectique – par un jeu de confrontation – ou au contraire miser sur des « coupes invisibles » ?

Dominique Chateau analyse l'organicité du film, défendue par Lev Kouléchov : « Le tout est supérieur aux parties (...). Le principe producteur du film est le montage, c'est-à-dire la juxtaposition des morceaux filmés et leur organi-

2. Dominique Chateau, *L'Invention du concept du montage*, Lev Kouléchov théoricien du cinéma, Éditions de l'Amandier-Archimbaud, Paris, 2013, page 5.

sation en un tout. Ce principe caractérise la spécificité du film vis-à-vis d'autres médiums, par exemple la peinture ou le théâtre. (...) Le principe de la supériorité du tout sur les parties signifie que l'inclusion dans un tout change les parties³. »

Vincent Amiel, dans un livre faisant référence, *Esthétique du montage*, va dans le même sens : « Le montage est le seul 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 monde⁴. »

Le montage peut être le lieu de rencontre entre concepts et pratiques. Il n'est pas anodin que de nombreux cinéastes aient théorisé le montage. On pense bien sûr aux cinéastes russes, d'Eisenstein à Poudovkine ou Tarkovski, mais on peut aussi citer Orson Welles : « Le montage est essentiel pour le metteur en scène, parce que c'est le seul moment où il contrôle complètement la forme de son film⁵. »

Et l'on voit ici combien le montage interroge d'autres pratiques du cinéma, comme celles liées à la production des films. Économie et droit entrent ici en interaction avec l'esthétique : est-ce au producteur ou au cinéaste de déterminer le *final cut*, le droit de regard sur le montage définitif du film ?

Le montage pose à la fois la question de l'organicité du film et de la nécessité d'un regard extérieur.

3. *Ibid.*, pages 152 et 153.

4. Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Nathan Cinéma, Paris, 2001. Nouvelle édition : Armand Colin, 2014, page 50.

5. In *Cahiers du Cinéma*, juin 1958.

L'ART DU MONTAGE

Le premier spectateur est le monteur lui-même. En principe il n'assiste pas au tournage, sauf de manière très sporadique. Il a donc cet avantage sur le réalisateur de ne pas être motivé par la difficulté qu'il y a eu à mettre en place tel ou tel plan, il n'a pas de rapport affectif aux prises. Il peut, grâce à cette distance, voir la matière pour ce qu'elle est, regard précieux pour le cinéaste.

Souvent, et c'est ce que nous révèlent les témoignages du livre, les monteurs eux-mêmes, quand ils ont avancé dans leur travail, souhaitent à leur tour avoir un regard extérieur. Cela peut être le producteur, mais davantage encore un ami, un collègue, quelqu'un de confiance. Il est important d'avoir un regard vierge quand on s'approche du montage définitif, pour voir si le film « tient debout ».

Dans l'approche hollywoodienne qui fait des émules en France et un peu partout dans le monde, il y a l'idée d'organiser des projections-tests, pour savoir ce que perçoivent des spectateurs ignorant tout du projet... ce qu'ils comprennent du récit, s'il y a ou pas des longueurs, tel ou tel élément qui manque, ce qu'ils apprécient et ce qui leur déplaît. Cela afin d'éventuellement retravailler le montage pour rendre le film meilleur, bien sûr, mais aussi – c'est à double tranchant – plus compréhensible, donc plus efficace, attractif, consensuel, « commercial ».

Des monteurs interrogent leurs praxis.

Dans *Lettres à un jeune monteur*, Henri Colpi écrit : « Un film raté présente des déficiences de rythme. Un film bien mené est un film bien rythmé. (...) Crescendo, decrescendo, le rythme cinématographique n'est pas loin du rythme

musical. (...) Construction et rythme sont donc les deux pendants de l'art du montage⁶. »

Si Colpi évoque comme Aumont la notion de temps, il le fait du point de vue du film en devenir, et non d'un point de vue purement théorique.

Dans *La Sagesse de la monteuse de film*, Noëlle Boisson met en avant un autre élément essentiel pour comprendre ce qu'est le montage, dans son approche empirique du film en devenir.

« Le montage est un jeu d'enfant, mais il n'est ni facile, ni évident, ni logique. Il m'apparaît comme ludique parce qu'il est complexe et fait appel à toutes les tournures d'esprit possibles. »

Le cinéma et son montage, comme art du bricolage.

« Souvent, le comédien a joué, ou improvisé la scène de plusieurs manières, ce qui permet de monter des versions plus dures ou plus tendres, plus tendues ou plus lentes que je continue de "réserver" dans mon dossier. Mais dès que je change une nuance de jeu, la construction ne tient plus debout. Le montage est aussi fragile qu'un château de cartes⁷. »

La relation entre montage et direction d'acteur au cinéma est trop rarement mise en lumière. Car le choix des prises et des coupes, le déplacement ou la suppression de certaines scènes vont forcément influencer sur la perception du personnage par les spectateurs. Et les acteurs donnent à la caméra

6. Henri Colpi, *Lettres à un jeune monteur*, en collaboration avec Nathalie Hureau, Les Belles Lettres – Archimbaud, Paris, 1996. Nouvelle édition : Séguier, 2014, pages 29, 31, 155.

7. Noëlle Boisson, *La Sagesse de la monteuse de film*, L'œil neuf éditions, Paris, 2005, pp. 35 et 42.

des émotions qu'ils ignorent parfois eux-mêmes pouvoir exprimer, mais que le montage révèle⁸.

Plus souvent évoquée, l'idée que le montage serait davantage important encore dans le domaine du cinéma documentaire que pour une fiction. Comme toute généralité, cette affirmation a une part de vérité et une part d'approximation.

Poser la question des liens entre montage et documentaire est une autre manière d'interroger la narration filmique : quelle part d'écriture est déterminée avant le tournage ? Si, souvent, les scénarios sont moins détaillés pour le projet d'un film documentaire que pour une fiction, c'est qu'il s'agit de mettre « le réel » en perspective, à travers un dispositif et un point de vue qui permettent à l'imprévu de surgir et d'être capté. En fonction de ce qui se passera (et de ce qui ne se passera pas) au tournage, le documentariste devra avoir l'aptitude à réinventer son film, en cours de route. Mais il ne faut pas croire pour autant que dans un documentaire « tout » s'écrit au montage. Rien de pire, pour un monteur ou une monteuse, que de se retrouver avec des dizaines (et parfois même des centaines) d'heures de rushes si le film n'a pas été pensé au préalable, si une direction n'a pas été donnée, en amont.

Le travail du montage consiste aussi bien pour un documentaire que pour une fiction à trouver la cohérence entre narration et mise en scène.

8. Lire à ce propos : *La Direction d'acteur*, entretiens avec Olivier Assayas, Stéphane Brizé, Bruno Dumont, Patrice Chéreau, Michel Deville, Karim Dridi, Cédric Klapisch, Claude Lelouch, Daniel Mesguich, Serge Regourd, coordonné par Frédéric Sojcher, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2017 (première parution : Éditions du Rocher, 2008).

Autre élément à analyser : les rapports entre le montage et la musique du film⁹. Les manuels de scénario ne parlent presque jamais de la musique comme force narrative, alors qu'elle participe souvent et de manière essentielle à la manière de mener un récit, en apportant des compléments ou des contrepoints émotionnels et dramaturgiques.

Extension majeure de la musique de fosse au théâtre (par opposition à la musique de scène), la « BO » d'un film, en permettant le passage d'un plan ou d'une scène à l'autre, a le pouvoir d'interagir avec le montage, de le réinventer pour ainsi dire. Question : à quel moment le monteur détermine-t-il le placement d'une musique dans une séquence ?

La partition entre en synergie avec la musicalité des images et des sons.

« 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 sonore¹⁰. » Vincent Amiel aborde ici sous un autre angle l'organicité : comment l'image et le son entrent en synergie.

Une manière d'interroger le montage serait de faire une analyse des bandes-annonces : que disent-elles et

9. Lire à ce propos : *Cinéma et Musique : Accords parfaits*, entretiens avec Carter Burwell, Vladimir Cosma, Bruno Coulais, Mychael Danna, Claire Denis, Atom Egoyan, Stephen Frears, Benoît Jacquot, Ennio Morricone, Jean-Claude Petit, Jean-Paul Rappeneau, coordonné par N. T. Binh, José Moure et Frédéric Sojcher, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2014.

10. Vincent Amiel, *op. cit.*, page 22.

qu'omettent-elles de dire ? Comment par le montage arriver à faire une synthèse attractive, à appeler le spectateur à venir voir le film ? Je me souviens de la venue de Jean Reznikow, à la rencontre des étudiants. Il était le monteur le plus connu et le plus apprécié dans le domaine des bandes-annonces, dans le cinéma français des années 1970 à 1990. Parfois ses bandes-annonces étaient de l'avis unanime plus intéressantes que les films qu'elles représentaient. Cela sans doute parce qu'il choisissait souvent d'y intégrer les meilleures scènes. Mais pas seulement. Certaines d'entre elles étaient purement conceptuelles. Je pense à celle d'*Emmanuelle* de Just Jaeckin, avec une voix off d'hôtesse de l'air qui n'était pas dans le film et qui ajoutait du mystère.

Serait-ce cela l'art du montage : d'une matière, tirer sa quintessence, voire réinventer l'histoire¹¹.

Catherine Breillat oppose les notions de sidération et de dramaturgie, l'art du montage peut être une autre manière de vivre le cinéma, de s'opposer à une narration hollywoodienne et de tenter une narration sensuelle.

L'un de mes premiers souvenirs de cinéma a trait au travail d'Albert Jurgenson, qui était alors le plus connu des monteurs français, sur le film du cinéaste belge André Delvaux, *Babel Opéra* (1985). Mon père, Jacques Sojcher, était le co-scénariste et l'acteur principal du film. André Delvaux avait eu l'idée de filmer les répétitions de l'opéra *Don Giovanni* au Théâtre Royal de la Monnaie, à Bruxelles ; il voulait qu'en parallèle il y ait des intrigues amoureuses et un person-

11. Richard Conte, Professeur d'Arts plastiques à l'Université de Paris 1 et lui-même artiste, a investi ce champ de création, dans la recréation, en inventant à partir de rushes de différentes provenances des bandes-annonces pour des films qui n'existent pas.

nage de narrateur comme dans *E la nave va*, de Fellini... un personnage qui raconte ce qui se passe dans les coulisses ; au fur et à mesure qu'il commente l'action, on la comprend de moins en moins.

André Delvaux voulait faire un film symphonique.

Albert Jurgenson a proposé de réduire la partie fiction du film au strict minimum, et André Delvaux l'a suivi, à mon avis à tort, car cela ruinait le côté organique et expérimental du film. Est-ce parce que le scénario de la partie fiction n'était pas assez fort, face à la puissance de Mozart ? Parce que les scènes jouées par mon père n'étaient pas à la hauteur de ses espérances ? Ayant vu les rushes, je crois au contraire qu'il n'en était rien. Albert Jurgenson impressionnait Delvaux de par les grands cinéastes avec qui il avait travaillé avant lui ; je crois qu'il a emmené le film sur une fausse voie.

Un montage peut détruire un film, et même un grand monteur n'est pas à l'abri de commettre un saccage, tant il s'agit d'un travail d'orfèvrerie et tant une direction prise peut s'avérer juste ou dévastatrice. La clé est dans l'écoute du cinéaste, dans la compréhension du film qu'il porte en lui et qu'il s'agit de faire éclore.

Sans doute André Delvaux avait-il été marqué par la collaboration qu'il avait eue sur son premier long métrage, *L'Homme au crâne rasé*, avec la monteuse Suzanne Baron, connue notamment pour ses montages des films de Jacques Tati et de Louis Malle¹². Il y a un équilibre à trouver entre ce que le cinéaste délègue à son monteur ou à sa monteuse et le moment où il doit reprendre le pouvoir sur son film, si cela est nécessaire. Ce livre n'est rien d'autre que la retrans-

12. Suzanne Baron fut aussi professeur de montage à l'INSAS, l'école de cinéma belge qu'André Delvaux avait co-fondée.

cription d'histoires de possession et de dépossession, l'une n'allant pas sans l'autre.

Comment passer des expériences évoquées à une généralisation, de l'économie d'un film à une analyse de la création ?

Cela fait maintenant une dizaine d'années que nous organisons, N. T. Binh, José Moure et moi, au sein de notre université (en partenariat avec le Forum des images, puis avec la BNF), des débats dont la thématique change chaque année et qui sont ensuite retranscrits sous forme de livre. Il est intéressant de constater combien des liens se tissent entre les différentes questions de cinéma abordées : *Écrire pour le cinéma*¹³, *La Direction d'acteur*, *Cinéma et musique : accords parfaits*, *Paris-Hollywood ou le rêve français du cinéma américain*¹⁴ et le présent livre fonctionnent en échos. Nous espérons que ces ouvrages qui transmettent des pratiques du cinéma peuvent non seulement intéresser les étudiants, mais aussi les cinéphiles et tous ceux qui participent à la réalisation, à la production et à la diffusion des films.

Pour Jacques Aumont, « le montage est une forme qui pense¹⁵ ». Pour les cinéastes et les monteurs, c'est une

13. À paraître, en 2018.

14. *Paris-Hollywood ou le rêve français du cinéma américain*, entretiens avec Alexandre Aja, Marisa Berenson, Michel Ciment, Costa-Gavras, Julie Delpy, Éric Gautier, Jean-Pierre Jeunet et Hervé Schneid, coordonné par N. T. Binh, José Moure et Frédéric Sojcher, Klincksieck-Archimbaud, Paris, 2013. Dans ce livre, Hervé Schneid, qui a monté *Alien, la résurrection* aux États-Unis raconte comment se passent ces projections-tests.

15. Jacques Aumont, *op. cit.*, pages 103 à 107.

manière concrète de construire le film, dans une dynamique de métamorphose, de la chrysalide au papillon.

Si des propos et réflexions sur le montage tenus par des universitaires, des théoriciens et des cinéastes existent bel et bien, il manquait sans doute un livre réunissant cinéastes et monteurs, pour qu'ils puissent évoquer ensemble la nature de leur collaboration. À quoi correspondent les liens entre cinéastes et monteurs ? De quelle manière s'établit et se répartit concrètement le travail entre eux ? Comment, à partir d'exemples concrets de films, comprendre les différentes strates d'écriture qui se cristallisent au montage ? Qu'est-ce que réécrire un film après le tournage ? Pourquoi certains cinéastes et monteurs décident-ils de poursuivre ou, dans d'autres cas, d'interrompre leur union ? Car c'est bien de couples qu'il s'agit...

L'Art du montage, comment les cinéastes et les monteurs réécrivent les films raconte des histoires de duos. Des duos qui ont tous comme point commun une propédeutique de création.

Frédéric Sojcher

