

# Introduction montage

## Choisir des articulations, des raccords

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 Terminus*,  
in *Pratique du montage*, Paris, Femis, 1990.

« 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.

« coller la  
pellicule .. »

« 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.

**Lev Koulechov,  
cinéaste  
soviétique qui  
commentait en  
1920 cette  
technique de  
« découpage »  
utilisée par les  
américains**

**Provoquer des  
rapprochements, des  
correspondances  
dont l'imprévisibilité  
est primordiale**

« 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 ».

« 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.

**« du plan  
unique à une  
succession  
d'images qui  
racontent une  
histoire »**