

Gian Maria Tore

EXTENSION DU DOMAINE DU MONTAGE L'étude de la forme problématique des films

INTRODUCTION : LA NÉCESSITÉ DE LA DOUBLE ÉMERGENCE DU MONTAGE

Un essai paru en Italie il y a quelques années propose un panorama du montage au cinéma¹ : en passant en revue la littérature existante, il souligne combien le montage a été traité en grande partie dans des manuels techniques et seulement de manière très occasionnelle au sein de quelques études :

Ce n'est pas un hasard si les histoires du montage dignes de ce nom se comptent sur les doigts d'une main : nous pouvons retenir celle de Vincent Pinel, *Le montage. L'espace et le temps du film* (2001) [...] et celle de Don Fairservice, *Film Editing. History, Theory and Practice* (2001). Toutes les deux biaisées, si ce n'est par une bibliographie exiguë, par un penchant fort typique envers la première moitié du xx^e siècle. Comme la plupart des histoires du montage qui les ont précédées, les histoires de Pinel et de Fairservice aussi se bornent à tracer un parcours téléologique qui, de la naissance du cinéma, aboutit directement à l'écriture hollywoodienne (classique) et à sa grammaire standardisée².

Tout se passe comme si nous manquions d'études sur le montage comme sujet qui a traversé l'histoire du cinéma tout entière, de manière à la fois fondamentale et multiple, insistante et disséminée.

Par ailleurs, comme le rappelle aussi le même livre, « des métiers du cinéma, celui de monteur est certainement parmi les plus anonymes, obscurs et négligés même par la presse spécialisée. Sans doute le plus négligé³ ». On retient beaucoup

¹ Vitella, Federico, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Venise, Marsilio, 2009.

² *Ibid.*, p. 13 (je traduis).

³ *Ibid.*, p. 9 (je traduis). Cf. aussi *Ibid.*, p. 89.

plus le nom des chef-opérateurs, des scénaristes, des producteurs que celui des monteurs. L'histoire du cinéma est emplie de noms célèbres, mais peu de noms sont associés au montage ; cette histoire ne s'intéresse au montage qu'en deux ou trois périodes, surtout celle du cinéma soviétique après la Révolution et du cinéma né avec les *Cahiers du cinéma*. Pour le reste, le montage semble se disperser tout naturellement à travers les films au point de ne plus sembler une question-clé. Il a beau être une phase essentielle, ultime de la réalisation de tout film, il apparaît comme un phénomène à la fois trop diffus et anonyme, trop évident et souterrain⁴.

Qu'une poignée de textes académiques aient étudié très sérieusement le montage, cela ne devrait pas nous empêcher de nous étonner de combien leur nombre est incomparablement plus petit que celui des études de pratiquement n'importe quel autre sujet. Voici donc la question qui nous occupera : comment étendre la place du montage ? Quand bien même *a priori* personne ne nierait son importance capitale, ne constons-nous pas que *dans les faits* il occupe une place terriblement réduite ? C'est pourquoi nous avancerons une tactique qui consiste en une double extension du domaine du montage. D'une part, elle affirme explicitement que le montage n'est pas l'affaire isolée de quelques moments spectaculaires de l'histoire esthétique du cinéma, là où il a été nommé et célébré : il est l'affaire de tout film, même ceux qui semblent ne pas s'en soucier ; il est bien là aussi où l'on préconise son rejet au nom d'une conception autre du film. Tout film se résout à un certain montage, des plus triviaux aux plus novateurs, des plus sobres aux plus spectaculaires. C'est dire, d'autre part, que le montage doit être posé en amont comme une question déterminante pour la forme du film. Aussi ne sera-t-il jamais conçu isolément, mais associé, de manière variable selon les films, avec un ensemble d'autres

⁴ Un tel paradoxe apparaît encore davantage dans une autre dimension cruciale du film : l'acteur. Sans doute est-ce son évidence, ou peut-être la banalité des discours tenus sur le sujet, et aussi – à l'inverse de ce qui se passe dans le montage – un excès de personnalisation, qui ont empêché jusqu'à une période très récente de poser l'acteur comme *une question systématique de la forme du film*. Voir Nacache, Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003.

dimensions, notamment le cadrage. En somme, nous devons opérer une extension du domaine du montage – une extension en étendue, en amont : au sein de la problématique de la forme du film ; une extension en intensité, en aval : dans la multiplicité des manières dont les films traitent cette dimension de leur forme⁵.

L'ÉMERGENCE PREMIÈRE DU MONTAGE COMME UNE QUESTION POUR LA FORME DU FILM

Quand bien même le terme montage évoquerait les plus grandes inventions de quelques films remarquables, il n'est jamais à l'abri d'un réductionnisme fatal : être le nom de *l'opération technique de coller un plan au suivant*. C'est pourquoi nous devons souligner que le montage est, avant tout, une dimension de *la problématique de la forme du film* – de tout film. C'est la dimension du rapport des parties au tout : les modes d'un tel rapport formel ainsi que le sens des parties et de la totalité qu'elles forment. Or, toute l'histoire des arts, de la musique comme de l'architecture, de la peinture comme de la littérature, est traversée par *la question de savoir comment donner forme* à une œuvre : comment rassembler des éléments divers, comment inventer, composer, réaliser. Sans doute, pour donner la plus grande place au montage, faut-il concevoir de manière explicite le film aussi – tout film – dans ces termes, qu'il importe de préciser.

LE MONTAGE DANS LE PROJET D'UNE HISTOIRE DES FORMES

Nous esquisserons d'abord la problématique de la forme du film

⁵ Nous verrons aussi combien le rejet proclamé du montage doit être considéré aussi comme un passage essentiel de son émergence conceptuelle. C'est ce que Foucault nous a appris avec la sexualité : aussi en la bannissant ou l'endiguant sans cesse, on lui a permis d'émerger lui donnant une certaine forme. Ainsi, d'une part, Foucault assume que la sexualité est *une dimension incontournable de la problématique de la forme de l'existence* ; d'autre part, toute existence et tout discours sur l'existence ne pourront alors qu'articuler cet aspect : Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976. De même, nous assumerons que le montage est une dimension incontournable de la problématique de la forme du film, et que tout film et tout discours sur le film ne pourront qu'y contribuer, y compris par le rejet.

pour ensuite nous attacher à la place du montage. Dans l'histoire du cinéma, lorsqu'on ne s'intéresse pas aux pays et aux époques des différents films, aux économies et aux politiques cinématographiques, aux discours et aux vicissitudes qui accompagnent les films, on s'attache de préférence aux questions stylistiques et poétiques, « créatives », lorsqu'elles ont été thématiques par les acteurs historiques eux-mêmes. C'est parce que les Soviétiques ont poussé plus loin que personne auparavant la spéculation et la pratique de montage, en forgeant de nouvelles appellations, dont celle qui passera aussi en anglais sous le nom de *montage*, que ce dernier y est reconnu⁶ ; c'est parce que les critiques et réalisateurs du *Cahiers* ont parlé, les premiers, de « plans-séquences » ou de « montage interdit » et qu'ils ont fait du montage leur « beau souci » et ont institué la pratique provocante du *jump-cut* que le montage y est reconnu comme aussi important. En revanche, il ne semble y avoir rien à relever sur la manière dont on montait les films en d'autres périodes ou dans d'autres pays, comme si la question du montage ne s'y posait guère. Mais si l'on suppose qu'elle articule une dimension déterminante de la forme du film, une telle question doit bien toujours se poser. Elle sera tantôt plus discrète, voire muette, tantôt tranchée et bavarde ; tantôt elle se résoudra de manière routinière, tantôt fort singulière ; tantôt elle sera claire, tantôt ambiguë, voire trompeuse... Dans tous les cas, chaque film, chaque moment de l'histoire du cinéma doit être conçu comme une relance d'une telle question. Nous devons concevoir l'histoire du cinéma et des films comme *une histoire de reprises et répliques, de positions et solutions concernant la forme du film*.

S'il faut admettre qu'une telle histoire est loin d'avoir été écrite pour le cinéma (nous y reviendrons), elle est à la base même de l'étude de l'art. L'histoire des arts plastiques est volontiers conceptuelle et formaliste depuis son essor à la seconde moitié du XIX^e siècle, avec Fiedler ou Wölfflin, en

⁶ Pour la consécration du *montage*, terme français conceptualisé dans le cinéma soviétique, voir Château, Dominique, *Contribution à l'histoire du concept de montage. Kouléchov, Poudovkine, Vertov et Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 29 sq.

passant ensuite par Warburg et Focillon, et arrivant jusqu'à Baxandall ou à Damisch. Consistant notamment en une histoire « sans noms », elle vise à une explication concernant les problèmes transversaux des formes, une étude articulée en *paradigmes* et *cas*, en *problèmes* et familles de *solutions*. C'est le projet d'une généalogie et cartographie des formes : un « atlas » de la « survivance des motifs » selon les mots de Warburg, une étude qu'Henri Focillon, véritable jalon de l'histoire de l'art en France, appellera « la vie des formes⁷ ». Dans les études filmiques, ce n'est pas un hasard si les historiens les plus proches d'une telle sensibilité sont ceux qui se sont penchés sur le cinéma pré-institutionnel, puisque c'est que là que la forme du film semble être un problème total, et son explication la tâche incontournable de toute recherche⁸. Ainsi, l'une des études les plus éclairantes à cet égard, y compris pour le montage, est *La lucarne de l'infini* de Burch⁹. Et il est peu étonnant d'observer combien cette étude est proche du livre épistémologique de Baxandall, dont le titre parfaitement programmatique est *Formes de l'intention – Sur l'explication historique des tableaux*. Mais comme Baxandall applique son

⁷ Deux introductions possibles parmi d'autres : Mazzocut-Mis, Maddalena (éd.), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milan, B. Mondadori, 1997 et Pinotti, Andrea & Somaini, Antonio, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Turin, Einaudi, 2016, chap. « Genealogie ». Un choix d'ouvrages : Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Marseille, Parenthèses, 2017 (éd. orig. 1915); Focillon, Henri, *La vie des formes*, Paris, PUF, 1934 ; Baxandall, Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, J. Chambon, 1991 (éd. orig. 1985) ; Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993 (1987).

⁸ La leçon de Warburg a inspiré aussi les analyses filmiques de Vancheri, Luc, mais guère dans le sens discuté dans cet article : *Psycho. La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, 2013 et *La Grande Illusion. Le musée imaginaire de Jean Renoir*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

⁹ Burch, Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991. Pour les projets morphologiques issus de chercheurs en histoire du cinéma du début du xx^e siècle, voir Gaudreault, André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008 ou Quaresima, Leonardo, « Pour une histoire du cinéma sans noms », *1895*, 2016, n° 80, p. 8-31. Ce dernier texte, vibrante défense de l'actualité de l'approche structurale délaissée aujourd'hui, se termine par ces mots : « Oui, ne fût-ce qu'une théorie (et une histoire) des "formes" cinématographiques nous manque... ».

approche pour toute l'histoire des arts, c'est toute l'histoire du cinéma qui devrait être développée dans une approche comme celle de Burch¹⁰.

Dans une telle approche, toutes les œuvres, tous les films sont pertinents. Certes, ce n'est pas dire qu'ils sont tous également exemplaires ; mais on n'est exemplaire, ou banal, que de manière comparative et contrastive. En toute rigueur, étude exemplaire et étude synoptique s'impliquent réciproquement. Il s'agit de considérer le film *et* les films. D'un côté, l'étude singulière, analytique, qui conçoit le film comme *une question sous forme de réponse* ; de l'autre, l'étude plurielle, synthétique, qui doit être *l'explication de la question, telle qu'elle se répète et à la fois diffère dans l'histoire*. Ce n'est qu'ainsi qu'on y verra une forme connue, reconnue, ou méconnue, inconnue, et à ce titre exemplaire ou banale... Ainsi, dans une approche fortement inspirée de la sémiotique structurale, Damisch étudie la solution formelle, *le paradigme* écrit-il, de la perspective, qui se décline *de cas en cas*, de reprise en reprise, à travers cinq-cents ans d'histoire de la peinture et de la pensée. C'est aussi, au fond, le projet dont Focillon s'est fait porteur : traquer et cartographier *la vie des formes* ; pointer la manière dont les formes *traversent* les œuvres, et éventuellement s'y *affrontent*,

¹⁰ Burch avait, en effet, ouvert cette voie totale dans *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969. On pourrait lui rapprocher des études plus esthétiques mais moins systématiques, telles celle de Aumont, Jacques, *L'œil interminable*, Paris, La Différence, 2007 (1989) ou de Amiel, Vincent & Moure, José, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020. Il est toutefois utile, en études cinématographiques, de rappeler l'ambition d'un Arasse, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992 : à partir d'un travail conceptuel sur la forme du détail, toute l'histoire de la peinture est réécrite. Il est aussi utile de rappeler, avec Quaresima (« Pour une histoire... », *op. cit.*), combien les études stylistiques font florès dans les autres arts et que c'est de là que des cartographies des formes deviennent possibles. Pour le cinéma, on peut citer, d'une part, la prolongation de la théorie de l'art de Vancheri, Luc, *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002 – plus liée à l'herméneutique des films qu'à une cartographie structurale des formes ; d'autre part, à l'extrême opposé, les cartographies monumentales de Bordwell et Thompson (*cf.* au moins Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin University Press, 1985 et Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film History. An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2018 (1994)) – formalistes, certes, mais anti-sémiotiques, et ainsi singulièrement descriptives et peu sensibles au sens des formes pour les films.

s'y stratifient. Focillon montre que les formes sont précisément ce qui traverse les matériaux (et nous dirions aujourd'hui : les supports) ; elles sont ce qui oriente les techniques (nous ajouterions : les médias). L'histoire des formes est ainsi une histoire qui n'est ni unidimensionnelle ni linéaire, car les formes *survivent* : certaines en subsistant par une tradition passive, d'autres en ne cessant pas de se renouveler activement, d'autres encore en réapparaissant comme renouvelées après un long oubli. Les formes sont ce à quoi les œuvres parviennent, ce qu'elles deviennent, les accidents qui en elles surviennent¹¹. C'est pourquoi, loin de constituer de pauvres généralisations des œuvres (c'est l'accusation adressée à la sémiotique autrefois et à l'esthétique aujourd'hui par les approches plus culturalistes), *les formes permettent de caractériser précisément* les œuvres mêmes.

LA CONCEPTION DU MONTAGE DANS LA FORME DU FILM

La question se pose d'établir en quoi le montage est une dimension de la forme que prend un film. Si une telle question n'est pas évidente, c'est qu'elle dépend de ce qu'on verra dans « le montage », et renvoie au fait que ce dernier n'est jamais conçu isolément mais défini avec d'autres dimensions de la forme du film.

Pour commencer, le montage est régulièrement associé au plan : en complément, ou en subordination. Nous devons illustrer combien, même dans les discours où il est subordonné au plan, le montage est l'objet de toute une conception. Même pointé pour être rabaissé, le montage est bien traité et articulé : loin d'être négligé, il joue toujours un rôle déterminant pour la forme du film. Évoquons deux cas parmi les plus célèbres, et donc décisifs, de discours de cinéastes sur la forme du film où l'on semble réduire énormément la place du montage :

¹¹ Voir la synthèse ultime de la théorie des formes de Focillon : *Moyen Âge. Survivances et réveils – Études d'art et d'histoire*, Montréal, Valiquette, 1945, chap. « Préhistoire et Moyen Âge » (1941). Voir aussi l'épistémologie gestaltiste et poststructuraliste des formes de Cadiot, Pierre & Visetti, Yves-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF, 2001.

Rossellini dans ses interviews aux *Cahiers du Cinéma*, Tarkovski dans sa théorisation du *Temps scellé*. Initions-nous au montage par ce dernier, pour qui « L'image cinématographique naît pendant le tournage et elle n'existe qu'à l'intérieur du plan¹² » et « Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à l'intérieur du plan [...]»¹³ ».

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 du film 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. Un raccord ne peut déterminer un rythme (ou alors le montage n'est qu'un effet de style) [...] Mais comment percevoir le temps dans un plan ? [...] Lorsque nous réalisons que ce que nous voyons dans un plan n'est pas complet, qu'il renvoie à quelque chose qui s'étend au-delà, à l'infini. [...] Je réfute le soi-disant « cinéma de montage » et ses principes, car il empêche le film de dépasser les limites de l'écran en ne permettant pas au spectateur d'apporter, comme en surimpression, sa propre expérience à ce qu'il voit. Le cinéma de montage propose au spectateur des rébus et des devinettes, lui fait déchiffrer des symboles, s'étonner devant des allégories [...]»¹⁴.

Premièrement, on voit bien comment chez Tarkovski la conception du « montage » est indissociable de celle du « plan », mais aussi celle du « rythme », au sein de la conception du film en général – et de la manière dont ce dernier construit son « spectateur ». Deuxièmement, si « le montage » y est rejeté, c'est parce qu'il est entendu comme suffocation abusive à la fois d'un rythme propre au plan et d'un dehors (« quelque chose qui s'étend au-delà, à l'infini ») que le plan doit alimenter. En ce qui concerne ce dernier aspect, « le montage » est entendu précisément comme une prolongation et une explication de ce qu'un plan ne contient pas. Il apparaît alors que Tarkovski vise clairement *une certaine conception du montage* ; seulement, dans ses mots, elle devient « le

¹² Tarkovski, Andrei, *Le temps scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004 (éd. orig. 1985), p. 135-136.

¹³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁴ *Ibid.*, p. 138-140.

montage ». Que d'autres conceptions du montage existent, c'est par ailleurs le cinéma même de Tarkovski qui l'a montré splendidement. D'habitude, puisque le cinéma de Tarkovski réserve une place exceptionnelle au plan-séquence, on estime qu'il s'agit de refuser le montage, et on se conforte de déclarations telles celles que nous venons de citer. Mais Tarkovski refuse *une certaine pratique du montage*, qui va avec une certaine conception, que nous venons d'évoquer. Car, d'une part, ses plans-séquences sont bien montés avec d'autres : le montage est mis en acte. D'autre part, Tarkovski est même allé très loin dans le travail même de montage, d'une manière tout aussi exceptionnelle qu'il l'a fait avec les plans-séquences : que l'on songe au film même qu'accompagne une bonne partie du discours du *Temps scellé*, *Le Miroir* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, URSS, 1975).

Passons maintenant à un autre discours célèbre pour sa critique du montage : celui tenu par Rossellini dans les années 50, repère pour les critiques et cinéastes des *Cahiers*. Rossellini affirme pour commencer : « Un film doit bien être mis en scène, c'est le moins qu'on puisse attendre d'un homme de cinéma, mais un plan seul n'a pas à être beau¹⁵ ». Nous sommes ici à l'opposé de Tarkovski : on parle de « plan », certes, et même de « mise en scène », mais pour en atténuer fortement la valeur. Nous nous attendrions alors à ce que, si le plan ne compte pas, le montage l'emporte. Ce serait là la logique de Tarkovski, simplement adoptée dans le sens opposé. C'est plus précisément la logique de Bresson : « Pouvoir qu'ont tes images (aplaties) d'être autres que celles qu'elles sont. La même image amenée par dix chemins différents sera dix fois une image différente¹⁶ ». Ou encore :

Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une

¹⁵ Rossellini, Roberto, *Le cinéma révélé* (recueil posthume éd. par A. Bergala), Paris, Cahiers du Cinéma, 2005 (1984), p. 46 (parution orig. 1955-1956). André Bazin avait été peut-être le premier à souligner que Rossellini s'oppose à l'attachement au plan pour pouvoir ouvrir une voie autre dans le cinéma : cf. *Qu'est-ce que le cinéma ?* (éd. définitive), Paris, Cerf, 1975 (parution orig. 1948), p. 280-283.

¹⁶ Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988 (1975), p. 44.

couleur au contact d'autres couleurs [...] Si une image, regardée à part, exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images [...]¹⁷

Cependant, une telle logique discursive qui pose une alternative entre la valeur du plan et la valeur du montage n'a pas cours chez Rossellini : Rossellini médite du montage aussi¹⁸. La citation précédente se poursuit ainsi : « La seule chose qui importe c'est le rythme¹⁹ ». Ainsi un réalisateur tel Rossellini, très éloigné d'un autre, Tarkovski, dans le temps comme dans le rapport à la forme, dans les propos comme dans les films, peut bien suivre un raisonnement opposé et parvenir à un résultat convergent. Non seulement Rossellini comme Tarkovski, dans ces propos fameux, semble finir par opposer « le montage » au « rythme » ; quand bien même l'on croirait que les deux donnent un sens différent à ce dernier, il demeure une exigence profonde commune : que le visible soit incomplet, au sens précis – formel – qu'il ne soit pas développé par d'autres « plans » ou par une autre « scène ». La citation de Rossellini se poursuit ainsi :

Je crois à l'importance de la scène ; elle se résout, s'achève toujours sur un point. En général, on aime à développer ce point. En ce qui me concerne, je crois que dramatiquement c'est une erreur. [...] Ce qui est important pour moi, c'est [l']attente ; c'est elle qu'il faut développer²⁰.

Finalement, comme Tarkovski, Rossellini médite du montage alors même qu'il le pratique de façon non traditionnelle – ce qu'il revendique, comme dans ce passage où il est question de ne pas développer les « plans » :

Je n'aspire pas à un montage traditionnel. Je prends les choses toujours en mouvement. Et je me fiche complètement d'arriver ou non à la fin du mouvement pour raccorder le plan suivant. Quand j'ai montré l'essentiel, je

¹⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁸ Rossellini, Roberto, *Le cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 90 (parution orig. 1959). Cf. aussi *ibid.*, p. 157 (parution orig. 1958).

¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

²⁰ *Ibid.* Cf. aussi *ibid.*, p. 79 (parution orig. 1954).

coupe : cela suffit²¹.

Sans pousser plus loin l'examen de ces positions, on voit bien dans quel sens et avec quel profit la conception du montage doit être étendue. Premièrement, si dans les deux cas évoqués l'on semble rejeter le montage comme *la* solution du problème de la forme du film, en réalité nous devons y entendre le montage comme *une famille* de solutions, plurielles, ouvertes – dont certaines sont illustrées par les films mêmes de Rossellini et de Tarkovski. Deuxièmement, il apparaît que *le montage prend toujours part au problème de la forme du film avec d'autres dimensions du film*, d'autres familles de solutions qui impliquent le plan, le cadre, la scène, le rythme, etc. – invoqués aussi par nos deux réalisateurs. Sans doute est-ce cette double pluralité qui rend si difficile une étude du montage qui soit globale, et non partielle et partiale, selon le propos de Vitella que nous avons cité au tout début.

Mais il ne suffit pas de pluraliser, premièrement, les conceptions du montage et, deuxièmement, les dimensions qui déterminent la forme du film. Il faut pluraliser aussi, troisièmement, les logiques d'une telle détermination. Ainsi, avons-nous vu, plan et montage sont posés tantôt en corrélation inverse (plus de valeur pour le plan implique moins de valeur pour le montage, chez Tarkovski par exemple ; plus de valeur pour le montage implique moins de valeur pour le plan, chez Bresson), tantôt en corrélation directe (moins de valeur pour le plan implique moins de valeur pour le montage, chez Rossellini).

Pour finir, nous devons étendre la conception du montage à un autre niveau, sans doute plus fondamental : non plus le niveau des discours, mais le niveau des langues. Nous devons faire état ainsi d'une quatrième pluralité, qui concerne les manières variables de dire et penser collectivement le montage et les autres dimensions du film. Pour pointer de nouvelles

²¹ *Ibid.*, p. 91-92 (parution orig. 1959). On trouvera une présentation non conventionnelle du montage chez Rossellini dans Renaut, Aurore, « *L'Inde vue par Rossellini, un beau montage* », in Bonamy, Robert (éd.), *Itinéraires de Roberto Rossellini*, Grenoble, UGA Éditions, 2014.

pistes, prenons la langue anglaise, où se pense et pratique l'écrasante majorité des films. Il est bien vrai que le *montage* est marginal, exceptionnel ; mais c'est parce que c'est le *cutting & editing* qui est de loin la norme (*cutting* : élaguer dans les prises de vues, *editing* : composer avec finesse les prises retenues en les raccordant). En français, on ne distingue pas le *montage* du *cutting & editing*, si bien que pour chaque « montage » en français on pourrait se demander si l'on est plus proche de l'un ou de l'autre en anglais. Comment entendre la différence ? Ensemble avec les autres dimensions de la forme du film. Car, pour commencer, il existe une différence entre le *shot* en anglais et le « plan » en français. Si ce dernier désigne une surface et ses bords, le premier implique bien un travail de prise de vues, sur un plateau. Aussi existe-t-il, pour continuer, une différence entre le *director* en anglais et le « réalisateur » en français. Car le *directing* s'applique au plateau, il œuvre entre les acteurs et les caméras, mais ne s'applique guère à l'écriture, aux repérages, au casting ; surtout, il ne s'applique pas au montage. L'ensemble de toutes ces autres dimensions du film relèvent de la *production*, et pas de la *direction*. Comment ne pas voir dans de telles conceptions des cadres fort efficaces pour les pratiques cinématographiques ? Ainsi, les prix des meilleurs films sont-ils remis aux producteurs, et pas aux réalisateurs. En effet, de son côté, le français possède un terme qui, tout en étant distinct de la « production », n'est guère superposable à la « direction » : c'est la « réalisation ». « Réaliser » s'applique à l'écriture comme au casting, au tournage comme au montage. La logique en langue française nous dit que si un film est tourné, donc *directed*, mais pas monté, il n'est nullement « réalisé²² ».

²² Ce que l'on entend bien en anglais, si l'on suit Kubrick : « *Film directing, I think, is a misnomer for anybody that seriously wants to make films because directing the film is only, you might say, one third of the process. You know, writing the film, directing the film, and then editing the film is, you might say, the whole job... And it was really, it's only the old major studio sort of image of how a film was made : that the producer held in his hand on the palette, you know, the various people : the artist, the cameraman, the actors, the film editor, the director and so forth. And the director was just sort of, like, a senior member of the crew.* » « Interviews » par J. Bernstein, 1966, § 15 « Directing & the Final Cut » (transcription), sur CD, in Castle, A. (éd.), *The Stanley Kubrick Archives*, Cologne, Taschen, 2005. Pour une critique de la conception de *director*, voir aussi Bresson, Robert, *Notes, op. cit.*, p. 16.

Certes, dans la *direction* anglaise, à savoir dans le travail de tournage sur le plateau, on prévoit souvent les raccords entre prises de vues : la *direction* peut être reliée au *cutting & editing*. Mais l'*editing* n'est pas forcément le travail ultime de la forme d'un film, il ne concerne que la construction de la scène. La conception de l'*editing* est ainsi celle d'un film qui ne serait qu'un enchaînement de scènes. Ce n'est que le *montage* qui conçoit un au-delà de la scène, une forme filmique irréductible à des unités closes. C'est ce qui nous occupera dans la partie suivante²³.

L'ÉMERGENCE SECONDE DU MONTAGE COMME UNE RÉPONSE DANS LES FORMES FILMIQUES

La définition du montage comme l'opération de coller un plan au suivant fait défaut face aux conceptions différentes, par exemple, des plans et des *shots*, des séquences construites par juxtaposition, par *montage* en anglais, et des scènes produites par composition, par *editing*. Elle ne tient pas compte non plus du fait que les solutions se donnent à plusieurs niveaux dans un même film. Ainsi, chez Tarkovski : on trouve, à un niveau *local*, le refus du montage pour pouvoir produire des blocs compacts de plans-séquences ; à un autre niveau, *global* cette fois, se rencontre le montage de tels blocs pour produire un film ouvert, non-linéaire, apparemment simplement assemblé. Ainsi,

²³ Dans le but de dialectiser la confrontation entre le cinéma en anglais et le cinéma en français, on rappellera aussi la *regia* et le *stacco* en italien. La *regia* est clairement plus que la *direction* anglaise, sans arriver pour autant à la *production* ; en même temps, elle semble dégager une conception moins glorieuse : elle ne souligne pas, comme la *direction*, l'importance des acteurs sur le plateau, sans pour autant viser l'achèvement et l'accouchement du film, la « réalisation » française. Elle semble signifier une conception du film moins empirique qu'en anglais, mais guère conceptuelle comme en français ; sans doute plus artisanale, peut-être plus liée à la mise en place d'un spectacle. Dans ce sens on pourrait expliquer le curieux *stacco*, pour la « coupe », le *cut*. Littéralement, *stacco* signifie « décrochage » ; pratiquement, il est employé d'une part pour « écartement, rupture de continuité », d'autre part pour « entracte » (*stacco musicale, stacco pubblicitario...*). Ce n'est donc pas la coupe du plan, voire de la pellicule qui y est signifiée (ce à quoi l'allemand semble s'attacher fortement, là où « montage » est dit *Schintt...*) ; c'est plutôt la discontinuité de ce qu'on voit, éventuellement l'interruption d'un spectacle.

dans ce qu'on appelle *direction* en anglais : à un niveau, elle travaille sur le plateau pour produire la représentation filmique de scènes, grâce à des solutions locales de montage en continuité ; à un autre niveau, elle n'a pas d'emprise sur la solution globale du film, le *final cut*, qui peut monter autrement l'ensemble des scènes envisagé au tournage.

C'est pourquoi le montage est loin d'être une simple opération, qui consisterait à coller un plan au suivant. Premièrement, le montage n'est guère une opération : il est une véritable *conception*, qui prend tout son sens au sein de la problématique de la forme du film, et s'articule dans différents discours et différentes langues, selon différentes logiques. Deuxièmement, le montage ne se limite nullement au plan par plan : il est une *solution* formulée par chaque film à différents niveaux, à un niveau local comme à un niveau global.

LA FORME DU MONTAGE COMME SOLUTION LOCALE DANS LE FILM

Commençons par la problématique de la forme locale du film. Nous pouvons l'aborder par une alternative paradigmatique, attestée par l'histoire du cinéma. D'une part, les films pratiquent *la composition des prises de vues*. Grâce à ce qu'on devrait appeler montage-édition, ils adoptent *la solution de la scène*. D'autre part, il existe une pratique fort variée d'*assemblages de plans*. Grâce au montage proprement dit (*montage* dans toutes les langues), qui est un montage-assemblage, on n'opère plus la composition d'une unité close, l'organisation réglée des parties, entendues comme autant d'organes fonctionnels liés à une totalité organique donnée, mais on juxtapose sans hiérarchie apparente, on met en série, on adopte la véritable *solution de la séquence*.

Peut-être devrions-nous attribuer un sens rigoureux à des termes comme composition ou organisation (ou unité organique). Assurément, nous devons distinguer deux termes qui, très banals dans le discours sur le film, sont souvent employés de manière interchangeable : scène d'une part, séquence de l'autre. Disons alors que, par la scène, le film se construit localement en des unités de temps, de lieu et d'action ; il consiste en des parties *clairement raccordées*. Par la

séquence, au contraire, le film se construit en se passant de formes unitaires manifestes, son action est dispersée, l'espace-temps est troué ; il semble consister en des fragments, c'est-à-dire des éléments lacunaires et sans liens visibles entre eux, à travers lesquels *on saute*²⁴.

Une telle alternative est bien connue par l'histoire des arts : c'est le sens de l'opposition entre *classique et moderne*²⁵. Il est éclairant de voir, en effet, combien la scène répond à la conception classique des arts, non seulement parce que celle-ci a toujours prêché l'unité d'espace, de temps et d'action, mais plus profondément parce que l'œuvre y est vue comme *une composition organique*, c'est-à-dire close et organisée, faite de *composantes*, déterminées par une fonction assignée. La totalité y est donnée, idéalement (l'ordre de la Nature, de la Morale, etc.) comme pratiquement (les règles préalables, les dessins à exécuter, tels un script, un *storyboard*...) : on doit la restituer, la représenter. Les parties sont fonctionnelles dans leur rapport à une telle organisation, dans la cohésion et dans la cohérence, dans la distinction entre le principal et le secondaire, le général et le particulier, le précédent et le conséquent. La séquence, elle, répond à une tout autre conception, bien théorisée par les Romantiques : l'œuvre est une *totalité ouverte*, c'est-à-dire le

²⁴ Pour une telle distinction rigoureuse entre *scène* et *séquence*, assumée comme étant fondamentale pour le montage, voir Tore, Gian Maria, « De quelques catégories dérivées de l'«œuvre» et du «montage» : Un aller-retour entre théorie des arts et pratiques des films », *Cahiers Louis-Lumière*, 2018, n° 11, p. 76-90, qui relance en partie les propositions de Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, chap. « Problèmes de dénotation dans le film de fiction ».

²⁵ Pour être plus précis, dans son actualité comme dans son écriture, l'histoire des arts est parcourue par de nombreuses querelles, revendications et oppositions : *ancien vs moderne, classique vs baroque, classique vs romantique*... À chaque fois, le second terme de tels couples est porteur d'une polémique contre la prétention normative, universaliste, du premier. Il est ainsi lui-même le nom d'une pluralité de solutions, qui s'opposent à l'unicité conciliatrice de la solution du premier. Voir la brillante synthèse de Berlin, Isaiah, *Les racines du romantisme*, Isère, R&N, 2020 (éd. orig. 1999, posthume). Au cinéma, on sait que c'est le *moderne* qui a servi à un tel dessin contre le *classique*. Ainsi, Aumont, Jacques, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, souligne la différence des deux voies majeures de la rupture moderne, Welles et Rossellini, bien que dans cet essai il s'agisse plutôt d'opposer le cinéma tout entier, comme moderne, aux autres arts.

reflet, ou la *réflexion*, d'une totalité plus vaste, mais qui n'est pas donnée d'avance. On doit la faire surgir ; invisible, elle est toujours à venir (nous avons vu l'exigence de l'incomplétude chez Rossellini et chez Tarkovski). C'est pourquoi elle ne peut être organisée, mais seulement expérimentée dans son devenir ; c'est pourquoi importent les dynamiques inédites, la temporalité singulière et finalement le rythme (voir encore les propos, autrement si différents, de Rossellini et de Tarkovski)²⁶. Pour la conception classique, l'œuvre est l'union ordonnée de *parties*, qui n'ont de sens qu'en la totalité qu'elles vont composer, en s'y cachant ; pour la conception romantique, et plus largement anti-classiciste, ou moderne, au contraire, l'œuvre n'a pas de véritables composantes, elle consiste en des *fragments*, qui sont absolus, sans liens évidents²⁷.

Ainsi, en ce qui concerne le film, dans le cas de la solution de la scène, à laquelle concourt le montage-édition, la totalité s'articule à *son intérieur* via ce qu'on appelle un *découpage*. On y poursuit l'idéal d'une organisation invisible. Dans le cas de la solution de la séquence, à laquelle concourt le montage-assemblage (ou *montage* dans les différentes langues), l'ensemble du film s'adresse à *son extérieur* via une dynamique qui travaille ses bords, débordés de manière visible. Ici, le découpage n'est vraiment plus pertinent et semble régner le *décadrage*. Dans la scène, le rôle du montage, comme du cadrage, de la sonorisation, etc., est de *centrer* ; dans la pure séquence, le montage, l'assemblage des plans, et des sons, etc., vise à *décentrer*²⁸.

²⁶ Ajoutons que l'importance capitale de la dynamique, la temporalité singulière et finalement le rythme sont précisément des dimensions apparues dans les arts avec la conception romantique de la musique – la musique, traditionnellement le dernier des arts, devenant le premier avec le Romantisme : cf. Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Turin, Einaudi, 1987 (1964). Ainsi, le discours sur le cinéma moderne reprend nombre d'arguments du discours de la modernité sur la musique : pour le début d'une esthétique qui porte au pinacle le rythme, cf. *Ibid.*, § 3.3. « Schelling e il ritmo ».

²⁷ Voir Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

²⁸ catégories dérivées », *op. cit.* Sur l'analyse d'une morphologie possible du montage, voir Amiel, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, A. Colin, 2010 (2001). Pour une étude des montages qu'on appelle ici assemblages : Deville, Vincent, *Les*

LA FORME DU MONTAGE COMME SOLUTION GLOBALE DU FILM

Normalement, le film classiciste (le film classique, mais aussi une grande partie du film ou de la série *mainstream*...) suit la solution de la scène à tous les niveaux : unité *locale* de prises de vues, raccordées et bouclées dans la scène ; unité *globale* bien composée de scènes, reliées pour former la grande boucle qu'est le film (selon des schémas reconnus et restitués ainsi : cadre initial > cadre retrouvé au final, problème survenu > problème résolu, moyens > fins...). Idéalement, un tel film est parfaitement centré, articulé à son intérieur, il consiste en une vraie totalité organique. Peut-être la majorité des films reproduit-elle sa solution locale aussi au niveau global. Mais dans le but d'élargir la conception du montage, nous nous attacherons ici aux films qui proposent des solutions différentes à des niveaux différents.

Pour commencer, il faudra s'intéresser aux nombreux films qui, ayant composé des scènes à une première étape, s'ouvrent à une seconde étape : ils semblent construire le film selon un montage-assemblage des scènes. Nous dirons qu'alors *les scènes sont mises en séquences, séquentialisées*. Inversement, existent aussi des films qui, une fois les plans assemblés non pas en scènes mais en séquences, organisent celles-ci en une unité compacte supérieure : ils semblent se construire grâce à un montage-édition des séquences. Nous dirons qu'alors *les séquences sont unies en scènes, scénarisées ensemble*. Dans tous les cas, il faudra comprendre le sens de telles solutions.

Prenons le cas fameux du dénouement de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, USA, 1958). Trois plans s'enchaînent. Nous y voyons : premier plan, le protagoniste, Scottie, être surpris par le médaillon que Judy met à son cou (un zoom avant rapide souligne la surprise et effectue une brusque rupture avec le plan qui précède) ; deuxième plan, le portrait de Carlotta Valdes – obsession de la femme aimée par Scottie et disparue – portant ce même médaillon ; troisième plan, cette dernière femme, Madeleine, en train de fixer immobile ce même tableau au

musée (un mouvement d'appareil spectaculaire en arrière relie le tableau à Madeleine assise en face). Au sein d'une scène où Scottie et Judy se préparent pour sortir, le film agence ainsi ces trois éléments en une véritable série, en séquence. La scène est ainsi ouverte, son montage-édition, en continuité et invisible, cède la place à un montage-assemblage, aussi discontinu que visible. La composition transparente et close subit une entorse : intervient une fragmentation réflexive et ouverte (soulignée par ailleurs par des mouvements inattendus et rapides qui brusquent le rythme du film). Elle est réflexive dans la mesure où elle reprend des éléments d'autres scènes précédentes ; par ce biais, elle produit une nouvelle continuité, certes, mais elle est aussi ouverte puisqu'elle consiste alors en un remontage en acte de la scène actuelle. Le montage s'impose ici comme un sens réflexif du film : le film n'est pas clos, il doit être ouvert, re-vu. On nous dira qu'il ne s'agit là, tout simplement, que du processus mental du protagoniste, mais ce serait encore une fois adopter une perspective réductionniste : ne pas prendre au sérieux la forme du film. Tout *Vertigo* s'avance pour produire de plus en plus une expérience de re-vision pour le spectateur. Si bien qu'il devient évident que le « vertige », loin de constituer un simple ingrédient narratif, c'est le but de l'expérience qu'Hitchcock a prédisposée. *Vertigo* doit être remonté : décomposé dans ses scènes et assemblé dans la mise en séquences de celles-ci. Mais ce n'est là qu'une affaire momentanée. Tout de suite après notre séquence, le film se bouclera de la manière la plus classique (retour sur le toit, comme au début et comme au milieu symétrique du film ; avec la mort réelle de la personne qui accompagne le protagoniste, comme au début, mais en renversement de la mort trompeuse du milieu ; en renversant aussi le sens du « vertige » du protagoniste, somatique au début du film et clairement cognitif à la fin...). La mise en séquence, l'ouverture de la scène, intervient certainement sur la solution de la scène, comme une solution seconde, mais elle ne fera sortir le film que mieux centré. Nous pouvons songer alors à des cas où l'ouverture persiste, le décentrement s'intensifie : des cas où la solution de la scène semble être non pas suspendue, mais rejetée pour de bon au niveau global du film. C'est ce qui se

passé de manière exemplaire dans les films de Buñuel – qui est un contemporain exact d’Hitchcock, bien que seulement une histoire des formes du cinéma penserait à le rapprocher de ce dernier – notamment les productions françaises à partir de *Belle de jour* (France, 1967). Dans de rares films comme dans *Le fantôme de la liberté* (Luis Buñuel, France, 1974), l’on a poussé à l’extrême l’attachement à la scène au niveau local et à la séquentialisation au niveau global. D’une part, un montage-édition limpide des prises de vues ; d’autre part, un véritable montage-assemblage global des scènes produites localement. Le principe d’unité affirmé plan après plan se trouve délibérément renversé en une pluralité irréductible, une ouverture béante au niveau du film tout entier. Ce n’est pas au niveau du plan par plan, mais au niveau de la suite des scènes que le film s’avère profondément aléatoire, à l’apparence insensé ou habité par un propos secret.

C’est ce que semble viser aussi Tarkovski, bien qu’à sa manière propre, à partir notamment d’*Andrei Roublev* (URSS, 1969) : un étonnant montage-assemblage de scènes, si possible filmées en un seul plan, prises systématiquement comme autant de points de départ une fois dépourvues de toute clôture et enchaînées entre elles de manière purement sérielle, sans motivation visible, par pure juxtaposition. Tout se passe comme si les films de Tarkovski produisaient des relances constantes : comme s’ils racontaient des reprises incessantes, sans achèvement possible, sinon au moment où il apparaît que la totalité supérieure du film ne peut qu’être une tresse de fragments. (Remarquons au passage une histoire des formes qui se dessine : la filiation précise – et incompréhensible dans une histoire traditionnelle par époques et pays, ou dans une approche esthétique traditionnelle attachée aux poétiques apparentes – entre Buñuel et Tarkovski d’un côté, la complémentarité entre Buñuel et Hitchcock de l’autre²⁹.)

²⁹ Certes, on pourra vouloir trouver l’attestation de tels liens dans les déclarations mêmes de ces réalisateurs : l’on sait que Buñuel et Hitchcock se sont rencontrés et ont exprimé leur respect mutuel (Voir Buñuel, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982, p. 240- 241) ; l’on connaît l’admiration de Tarkovski pour Buñuel (Tarkovski, Andrei, *Le temps scellé*, op. cit., p 60 et 90). Mais ce ne seraient là que des anecdotes,

À l'opposé de la famille de solutions que nous venons de montrer, demandons-nous ce qu'il en est des films qui raccorderaient, boucleraient, à un niveau supérieur ce qui s'avère être des séries ouvertes, de simples juxtapositions, à un niveau inférieur. En somme, la macro-composition d'une scène opère à partir d'une micro-production de séquences : c'est la *scénarisation des séquences*. On en trouve un cas célèbre dans le film d'un contemporain de Hitchcock et Buñuel : *L'Atalante* de Jean Vigo (France, 1934). Il s'agit de la séquence en montage alterné des deux époux qui suivent chacun son chemin séparément, l'un sur la péniche et l'autre dans les rues de Paris. Lorsqu'ils se couchent dans deux lits distants et qu'ils commencent à se caresser seuls de manière très érotique, le montage raccorde très précisément leurs gestes, de sorte que les deux semblent coucher ensemble. C'est comme si le film entier essayait d'être le lieu amoureux d'une scène utopique, en organisant des fragments en série en une seule totalité donnée. Des pièces visiblement détachées sont réunies invisiblement.

Une telle solution formelle, la *scénarisation des séquences* de *L'Atalante*, est explicite comme l'était la solution formelle de *Vertigo*, sa *séquentialisation de la scène*. Or, une forme n'est que rarement explicite. Étudier une forme, c'est comprendre aussi ses présences plus implicites, suggestives, et non seulement ses manifestations claires et même spectaculaires. Songeons alors, pour la *scénarisation des séquences*, aux films de David Lynch depuis *Lost Highway* (USA, 1997). Ceux-ci sont construits de manière à inviter le spectateur à créer des liens qui ne sont pas visibles : à raccorder des séquences fragmentaires, à scénariser ce qui est de manière simplement séquentielle tout au long du film. La solution de Lynch est au fond proche de celle de Vigo, mais sa présence est suggestive, latente, aléatoire même. La particularité de ces films est que leur composition en unité, leur organisation sensée, au lieu d'émerger comme l'avènement d'une utopie irrésistible à la manière de *L'Atalante*, n'est que l'expérience d'une initiation

incapables d'expliquer le lien formel entre des films minimalistes et ironiques tels ceux de Buñuel et des films esthétisants et chargés de pathos tels ceux de Tarkovski.

accidentelle, qui peut ne pas avoir lieu. Face à l'éparpillement apparent que les films offrent, on peut voir le plus grand chaos ou la plus mystérieuse des résonnances.

CONCLUSION : LE SENS COMPLEXE DU MONTAGE QUI CARACTÉRISE LA FORME DES FILMS

Nous devons nous donner les moyens pour ne pas penser que les films sont incomparables, sans les banaliser et les ramener à quelque chose de déjà acquis. C'est pourquoi nous parlons de paradigme de cas : parce que la solution des films est à la fois transversale au cinéma et singulière pour chaque film. Au fur et à mesure que nous la définissons, nous produisons de nouvelles distinctions et comparaisons. Reprenons la solution que nous avons vue chez Lynch. Comment s'y opère la composition globale, consistant à organiser les fragments en une unité supérieure, si ce n'est par des raccords invisibles et efficaces comme chez Vigo ? Par des *détails*. Il s'agit d'éléments qui sont susceptibles de faire revoir le film, de le remonter autrement. C'est là ce que nous avons vu chez Hitchcock. Cependant, chez ce dernier les détails ouvraient les scènes manifestement ; ici, ils relient les séquences souterrainement. Dans les deux cas, il s'agit d'une *révision réflexive de la solution initiale*.

Le détail est bien une solution entre-deux : ni partie d'une composition, la scène, car il ouvre celle-ci, ni fragment d'une série, la séquence, car il renferme celle-ci. Il est – selon la pratique et théorie des arts – très précisément l'élément qui, arraché à une composition, en produit une *révision*, perceptivement et conceptuellement³⁰. Nous pourrions l'appeler *l'émergence de l'inédit*, au sens fort de ce qui a échappé à l'édition, qui demande un remontage-réédition. Considérons à nouveau *Le fantôme de la liberté*. Nous avons dit que, à un premier niveau, il compose des scènes et, à un second, il met celles-ci en séquences. Nous devons ajouter, pour une

³⁰ Arasse, Daniel, *Le détail*, *op. cit.* et Tore, Gian Maria, « De quelques catégories dérivées », *op. cit.*

caractérisation plus fine de la forme de ce film, qu'à un niveau qui est transversal aux deux *Le fantôme de la liberté* laisse le spectateur replier le niveau second, les séquences des scènes, en scènes transversales possibles. Des raccords sur objets ou sur gestes *semblent appeler* le spectateur à recomposer le film au-delà de son ouverture. Une fois le trouble passé face à la forme libre du film tout entier, on peut s'apercevoir que tout n'est pas si aléatoire qu'il ne le paraît à première vue, mais en même temps rien n'est sûr : comme chez Lynch, le film chez Buñuel *suggère* la possibilité de relier des détails, qui permettront ainsi de pratiquer des *raccords libres*, des *scénarisations transversales suggestives* des séquences. Ce serait là une explication précise de la forme surréelle chez l'un comme chez l'autre, malgré la diversité évidente des films. Une nouvelle motivation heuristique – nous l'espérons – de l'extension du domaine du montage.

BIBLIOGRAPHIE

MONTAGE, ÉTUDE DES FORMES

- Amiel, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, A. Colin, 2010 (2001).
- Amiel, Vincent & José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020.
- Arasse, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- Aumont, Jacques, *L'œil interminable*, Paris, La Différence, 2007 (1989).
- Aumont, Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.
- Baxandall, Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, J. Chambon, 1991 (éd. orig. 1985).
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (éd. définitive), Paris, Cerf, 1975. Berlin,
- Isaiah, *Les racines du romantisme*, Isère, R&N, 2020 (éd. orig. 1999, posthume).
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin University Press, 1985.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film History. An*

- Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2018 (1994).
- Burch, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.
- Burch, Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.
- Cadiot, Pierre & Visent, Yves-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF, 2001.
- Château, Dominique, *Contribution à l'histoire du concept de montage. Kouléchov, Poudovkine, Vertov et Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2019.
- Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993 (1987).
- Deville, Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, PUR, 2014.
- Focillon, Henri, *La vie des formes*, Paris, PUF, 1934.
- Focillon, Henri, *Moyen Âge. Survivances et réveils – Études d'art et d'histoire*, Montréal, Valiquette, 1945, chap. « Préhistoire et Moyen Âge » (1941).
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Turin, Einaudi, 1987 (1964).
- Gaudreault, André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008.
- Mazzocut-Mis, Maddalena (éd.), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milan, B. Mondadori, 1997.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, chap. « Problèmes de dénotation dans le film de fiction ».
- Nacache, Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003.
- Pinotti, Andrea & Somaini, Antonio, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Turin, Einaudi, 2016, chap. « Genealogie ».
- Quaresima, Leonardo, « Pour une histoire du cinéma sans noms », *1895*, 2016, n° 80, p. 8-31.
- Renaut, Aurore, « *L'Inde vue par Rossellini, un beau montage* », in Bonamy, Robert (éd.), *Itinéraires de Roberto Rossellini*, Grenoble, UGA, 2014.
- Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- Tore, Gian Maria, « De quelques catégories dérivées de l'«œuvre» et du «montage» : Un aller-retour entre théorie des arts et pratiques des films », *Cahiers Louis-Lumière*, 2018, n° 11, p. 76-90.
- Vancheri, Luc, *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- Vancheri, Luc, *Psycho. La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, 2013.
- Vancheri, Luc, *La Grande Illusion. Le musée imaginaire de Jean Renoir*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.
- Vitella, Federico, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Venise, Marsilio, 2009.
- Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Marseille, Parenthèses, 2017 (éd. orig. 1915).

DITS ET ÉCRITS DE CINÉASTES

- Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988 (1975).
- Buñuel, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982.
- Kubrick, Stanley, « Interviews » (par J. Bernstein), 1966, in Castle, A. (éd.),
The Stanley Kubrick Archives, Cologne, Taschen, 2005, sur CD.
- Rossellini, Roberto, *Le cinéma révélé* (recueil posthume éd. par A. Bergala), Paris, Cahiers du Cinéma, 2005 (1984).
- Tarkovski, Andrei, *Le temps scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004 (éd. orig. 1985).