

# Montage interdit

ANDRÉ BAZIN

[...] Si l'on s'efforce maintenant de définir la difficulté, il me semble qu'on pourrait poser en loi esthétique le principe suivant : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. » Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée. [...]

Il ne s'agit nullement pour autant de revenir obligatoirement au plan-séquence ni de renoncer aux ressources expressives ni aux facilités éventuelles du changement de plan. Ces présentes remarques ne portent pas sur la forme mais sur la nature du récit ou plus exactement sur certaines interdépendances de la nature et de la forme. Quand Orson Welles traitait certaines scènes des *Amberson* en plan unique et quand il morcelle au contraire à l'extrême le montage de *Mr Arkadin*, il ne s'agit que d'un changement de style qui ne modifie pas essentiellement le sujet. Je dirai même que *La Corde* de Hitchcock pourrait indifféremment être découpé de façon classique, quelle que soit l'importance artistique que l'on peut légitimement attacher au parti adopté. En revanche, il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de *Nanouk* ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou puis le phoque. Mais il n'importe nullement que le reste de la séquence soit découpé au gré du metteur en scène. Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire. C'est du reste ce qu'a généralement compris Flaherty, sauf en quelques endroits où l'œuvre perd en effet alors de sa consistance. Si l'image de Nanouk guettant son gibier à l'orée du trou de glace est l'une des plus belles du cinéma, la pêche du crocodile visiblement réalisée « au montage » dans *Louisiana Story* est une faiblesse. En revanche, dans le même film, le plan-séquence du crocodile attrapant le héron, filmé en un seul panoramique, est simplement admirable. Mais la réciproque est vraie. C'est-à-dire qu'il suffit pour que le récit retrouve la réalité qu'un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage.

Il est sans doute plus difficile de définir a priori les genres de sujet ou même les circonstances auxquelles s'applique cette loi. Je ne me risquerai prudemment qu'à donner quelques indications. Tout d'abord, ceci est vrai naturellement de tous les films documentaires dont l'objet est de rapporter des faits qui perdent tout intérêt si l'événement n'a pas eu lieu réellement devant la caméra, c'est-à-dire le documentaire apparenté au reportage. A la limite, ce sont aussi les actualités. Le fait que la notion « d'actualités reconstituées » ait pu être admise au début du cinéma montre bien la réalité de l'évolution du public. Il n'en va pas de même des documentaires exclusivement didactiques, dont le propos n'est pas la représentation mais l'explication de l'événement. Naturellement ces derniers peuvent comporter des séquences ou des plans relevant de la première catégorie. Soit, par exemple, un documentaire sur la prestidigitation ! Si son but est de montrer les tours extraordinaires d'un célèbre virtuose, il sera essentiel de procéder par plans uniques, mais si le film doit ensuite expliquer l'un de ces numéros le découpage s'impose. Le cas est clair, passons !

Beaucoup plus intéressant est évidemment celui du film de fiction allant de la féerie, comme *Crim Blanc*, au documentaire à peine romancé, comme *Nanouk*. Il s'agit alors, comme nous l'avons dit plus haut, de fictions qui ne prennent tout leur sens ou, à la limite, n'ont de valeur que par la réalité intégrée à l'imaginaire. Le découpage est alors commandé par les aspects de cette réalité.

Enfin, dans le film de récit pur, équivalent du roman ou de la pièce de théâtre, il est probable encore que certains types d'action refusent l'emploi du montage pour atteindre à leur plénitude. L'expression de la durée concrète est évidemment contrariée par le temps abstrait du montage (c'est ce qu'illustrent si bien *Citizen Kane* et les *Amberson*). Mais surtout certaines situations n'existent cinématographiquement qu'autant que leur unité spatiale est mise en évidence et tout particulièrement les situations comiques fondées sur les rapports de l'homme et des objets. Comme dans *Ballon Rouge* tous les truquages sont alors permis, sauf la facilité du montage. Les primitifs burlesques (notamment Keaton) et les films de Chaplin sont à ce sujet pleins d'enseignements. Si le burlesque a triomphé avant Griffith et le montage, c'est que la plupart des gags relevaient d'un comique de l'espace, de la relation de l'homme aux objets et au monde extérieur. Chaplin, dans *Le Cirque*, est effectivement dans la cage du lion et tous les deux sont enfermés ensemble dans le cadre de l'écran.

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*,  
Paris, Editions du Cerf, 2007, pp. 59-61.