

CHAPITRE 1

PLANS PERDURANT ET POINTS DE MONTAGE

Le 23 décembre 2001, Alexandre Sokourov tourne en un seul plan la fresque historique *L'Arche russe* (2002) dans le musée de l'Ermitage à Saint-Petersburg. Après trois essais interrompus, le chef opérateur Tilman Büttner réalise une prise au Steadicam de 86 minutes, traçant un itinéraire chorégraphique ininterrompu dans les salles, couloirs, jardins, et les centaines de figurants. Enregistrés dans des disques durs logés sur le dos d'un assistant se déplaçant aux côtés de l'opérateur de Steadicam, les fichiers vidéo HD sont ensuite transférés à nouveau sur pellicule pour l'exploitation en salle. La limite temporelle imposée par l'emploi des magasins de pellicule (10 minutes 56 secondes, correspondant à un magasin de 300m.) est franchie, la longueur maximale du plan long (*the long take*) n'est plus fonction de la durée techniquement possible des prises (*the long shot*), elle est dès lors sans limite. Imaginé à l'orée des années 1950, le fameux rêve de Cesare Zavattini, symbole d'un désir asymptotique de réalisme, de tourner un film « continu avec quatre-vingt-dix minutes de la vie d'un homme à qui il n'arriverait rien¹ » est devenu techniquement possible.

« *How long is long ?* » s'interrogent John Gibbs et Douglas Pye dans l'introduction de l'ouvrage *The Long Take*². Steve Neale y retrace l'évolution de la longueur des plans dans le cinéma depuis son invention, au moyen de l'indice purement

1 A. Bazin, « Une grande œuvre : *Umberto D.* », *L'Observateur*, n° 128, 23 octobre 1952, repris partiellement dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987 (1958), pp. 333-335.

2 J. Gibbs and D. Pye (dir.), *The Long Take. Critical Approches*, op. cit., p. 6.

mathématique ASL – *Average shot length*³. Il constate que la généralisation du montage par « *continuité intensifiée*⁴ » induit notamment une baisse « inexorable » de la durée des plans dans les années 1950-1960⁵. De 1950 à 1970, l'ASL des films produits dans les studios américains passe de 7-8 secondes à 4-5 secondes, même si l'usage du cinémascope incite parfois à une amplitude temporelle plus longue. Échappent à ce mouvement généralisé des films tels *L'Avventura* (1960) et *La Notte* (1963) de Michelangelo Antonioni, *Gertrud* (1964) de Carl Theodor Dreyer, ou encore *Rouges et Blancs* (1967) et *Silence et Cri* (1968) de Miklós Jancsó qui proposent – essentiellement dans les marges du système de production industrielle – des plans à la durée étendue⁶.

Pour autant, la question dite du « *plan long* » s'inscrit dans les années 1950-1960 au sein d'une problématique bien plus complexe que la seule considération de l'extension temporelle des plans peut laisser supposer : la notion de *plan long* est directement liée à celles, très discutées, de *plan-séquence*, de *montage en profondeur de champ* et surtout de *réalisme*, ou encore de *néoréalisme*. Lorsque André Bazin écrit en 1952 que le principe de la mise en scène chez Erich von Stroheim consiste essentiellement à « regarder le monde d'assez près et avec assez d'insistance pour qu'il finisse par révéler sa cruauté et sa laideur », il se plaît ensuite à imaginer un film de ce même Stroheim « composé d'un seul plan et aussi gros qu'on

3 Une base de données des ASL de plus de 21 000 films est disponible sur le site <http://www.cinematics.lv>.

4 Cf. D. Bordwell, « Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, Spring 2002, pp. 16-28.

5 Une discussion de la diminution de l'ASL dans le cinéma hollywoodien est également proposée par D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It : Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006, pp. 121-122.

6 S'y ajoute encore le film « de virtuosité expérimentale », *La Corde* d'Alfred Hitchcock (1948).

voudra⁷. » L'idée d'un plan long infini, renforcé par le « temps réel », sans discontinuités induites par des actes de montage, est ici à lire comme une hyperbole fantasmagorique d'un accès à la « réalité nue ». Mais André Bazin en trace la limite : dans son compte rendu sur *Umberto D.* (1952) de De Sica et Zavattini pour le journal *L'Observateur*, il circonscrit ainsi la notion de réalisme :

Mais ne nous trompons pas sur le sens et la portée, ici, de la notion de réalisme. Il s'agit sans doute pour De Sica et Zavattini de faire du cinéma l'asymptote de la réalité. Mais pour qu'à la limite ce soit la vie elle-même qui se mue en spectacle, pour qu'elle nous soit enfin, dans ce pur miroir, donnée à voir comme poésie. Telle qu'en elle-même, enfin, le cinéma la change.⁸

Comme le montre Christa Blümlinger dans une synthèse analytique de la séquence du lever de la bonne dans *Umberto D.*, ce qui est en jeu n'est pas une question de longueur de plan, mais davantage un problème d'« égalité ontologique entre les instants de la vie quotidienne » :

Ce que Bazin apprécie comme division de l'événement « jusqu'à la limite de notre sensibilité à la durée » ne se joue donc pas au niveau de la continuité du plan, mais au niveau de la distribution égale des gestes et des microgestes, et de la valorisation de cette égalité par la mise en scène. Le fantasme du temps réel que Bazin érige, par sa référence au « rêve de Zavattini », contre le découpage classique, se greffe donc plutôt sur l'idée de l'indétermination des événements filmés.⁹

7 A. Bazin, « Évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987 (1958), p. 67.

8 A. Bazin « Une grande œuvre : *Umberto D.* », *L'Observateur*, n° 128, 23 octobre 1952, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 335.

9 C. Blümlinger, « La coupe comme défi du temps réel », in V. Amiel, G. Mouëllic, et J. Moure (dir.), *Le Découpage au cinéma*, op. cit., p. 310.

Ce désir d'un « réalisme temporel de la vision continue¹⁰ » pour reprendre l'expression d'André Bazin trouve alors écho dans des principes de structurations à l'intérieur du plan : il ne s'agit pas de récuser absolument l'usage de la coupe, mais bien de privilégier d'autres « montages », notamment en « profondeur de champ¹¹ » (Welles/Bazin) ou encore au moyen d'*intra-sequence cut*, comme l'identifiera plus tard Brian Henderson dans son article séminal « The Long Take » (1971) :

La coupe intra-séquence a pour but de briser le rythme de la séquence et de la reconnecter sur une nouvelle base. Il s'agit d'un saut ou d'un bon dans la séquence qui relève de la disposition ou du mouvement des acteurs et de la caméra. Il ne s'agit pas d'un élément rythmique en soi, comme dans les séquences de « montage filé » (*montage sequence*). Mais elle a un effet sur les éléments rythmiques de la séquence, à savoir le placement des acteurs, la disposition de la caméra et la *mise en scène*.¹²

Une grande partie de ces réflexions sur le plan long est ainsi sous-tendue par une méfiance à l'égard du montage analytique qui stériliserait l'ambiguïté du réel, par trop rapidement qualifié

-
- 10 A. Bazin, « Un film bergsonien : *Le Mystère Picasso* », *Cahiers du cinéma*, n° 60, juin 1956, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 196. Cf. C. Blümlinger, « La coupe comme défi du temps réel », *art. cit.*, p. 311.
- 11 « En d'autres termes le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage – comment le pourrait-il sans retourner à un balbutiement primitif –, il l'intègre à sa plastique. Le récit de Welles ou de Wyler n'est pas moins explicite que celui de John Ford, mais il a sur ce dernier l'avantage de ne point renoncer aux effets particuliers qu'on peut tirer de l'unité de l'image dans le temps et dans l'espace. » (A. Bazin, « Évolution du langage cinématographique », *op. cit.*, p. 75.)
- 12 B. Henderson, « The Long Take », *Film Comment*, vol. 7, n° 2, 1971, pp. 6–11 (trad. de l'auteur. On pourrait remplacer ici avec bénéfice « coupe intra-séquence » par « point de montage intra-séquence ». Cf. *infra*).

d'anti-montagisme¹³. Comme l'écrit Jacques Aumont dans *L'Œil interminable*, André Bazin

[...] tombe au fond dans l'erreur « génétique » qui veut expliquer les propriétés des œuvres par leur technique de fabrication et leur mode de production. Si, pour lui, le plan long *révèle* quelque chose de la réalité, c'est qu'*il y a eu* avant le film, au moment où il se faisait, une coïncidence effective entre le temps de la caméra et celui de la réalité. Or ce n'est qu'à une représentation de cette coïncidence que le spectateur à affaire.¹⁴

En 1967, Pier Paolo Pasolini écrit un court texte intitulé « Observations sur le plan-séquence » en prenant comme exemple central la séquence de 26 secondes montrant d'un seul tenant l'assassinat de John F. Kennedy, le 26 novembre 1963 à Dallas. Cette séquence, tournée par Abraham Zapruder sur une pellicule 16 mm, fut subséquemment utilisée par la commission Warren lors du procès de Lee Oswald. Elle est selon Pasolini « le plus typique des plans-séquences possibles » puisque simplement filmé par le « spectateur-opérateur » depuis l'endroit où il était, et est donc à ce titre « une subjective¹⁵ ». Pier Paolo Pasolini s'interroge alors sur la réalisation d'un montage analytique de l'assassinat en coordonnant – au sein d'un nouveau film – les moments les plus significatifs des différentes « subjectives » prises par les autres spectateurs-cameramen ou par la télévision¹⁶. S'appuyant sur cette séquence

13 « Tant par le contenu plastique de l'image que par les ressources du montage, le cinéma dispose de tout un arsenal de procéder pour imposer au spectateur son interprétation de l'événement représenté. » (A. Bazin, « Évolution du langage cinématographique », *op. cit.*, p. 66.)

14 J. Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, p. 60.

15 P. P. Pasolini, « Observations sur le plan-séquence », *L'Expérience hérétique : Cinéma*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1989 (1976), pp. 88-89.

16 « Il apparaît donc que le cinéma (ou mieux la technique audiovisuelle) est en substance un plan-séquence infini, comme l'est

d'un tenant désormais connue sous le nom de *Zapruderfilm*, Pier Paolo Pasolini oppose ensuite, dans une progression analogique, plan-séquence et montage¹⁷ : « Le temps du plan-séquence, considéré comme élément schématique et primordial du cinéma – c'est-à-dire comme une « subjective » infinie – est donc le présent¹⁸. »

Si le *plan-séquence* est associé au présent, à l'immédiateté, à « la vie quotidienne », le *film*, transformé par les vertus du montage analytique et de l'assemblage d'hétérogènes, est lui de l'ordre du « passé », correspondant à un « présent historique » :

Mais à partir du moment où intervient le montage, c'est-à-dire quand on passe du cinéma au film (qui sont deux choses tout à fait différentes, comme la « langue » est différente de la « parole »), le présent se transforme en passé (les coordinations ont été obtenues à travers les différents langages vivants) : un passé qui pour des raisons immanentes à la nature même du cinéma, et non par choix esthétique, apparaît toujours comme un présent (c'est donc un présent historique).¹⁹

Cette position pour le moins radicale de Pier Paolo Pasolini a été prolongée par les réflexions de nombreux théoriciens et philosophes – Gilles Deleuze, Brian Henderson ou encore Mary Ann Doane – qui se sont intéressés à la notion plus générale

précisément la réalité pour nos yeux et pour nos oreilles, pendant tout le temps où nous sommes en mesure de voir et d'entendre (un infini plan-séquence subjectif qui se termine à la fin de notre vie) : et ce plan-séquence n'est autre que la reproduction (comme je l'ai dit à plusieurs reprises) du langage de la réalité : en d'autres termes, la reproduction du présent. » (P. P. Pasolini, « Observations sur le plan-séquence », *op. cit.*, pp. 91-92.)

17 Cf. T. Hildebrandt, « La profanation du montage. Le montage/mort et l'infini plan-séquence comme allégorie chez Pasolini », *ThéoRèmes*, n° 10, 2017 [en ligne, consulté le 4 septembre 2021]. <http://journals.openedition.org/theoremes/1053>.

18 P. P. Pasolini, « Observations sur le plan-séquence », *L'Expérience hérétique : Cinéma*, *op. cit.*, p. 89.

19 *Ibidem*.

de plan long. Dans un plan à la durée persistante, l'égalité du temps diégétique et du temps filmique, que ne vient « fracturer » aucune coupe/raccord/accord, a souvent été perçue comme conférant un surcroît de réalisme.

Pour autant, la question du plan long s'est rapidement émancipée de ce débat passionné puisque dès les années 1970 s'est développé un attrait marqué pour le plan long : dans le sillage de Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini ou Pier Paolo Pasolini, des cinéastes tels que Chantal Akerman, Miklós Jancsó, Andreï Tarkovski, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub construisent leurs esthétiques cinématographiques autour du plan long. Leur cinéma est alors le plus souvent identifié à une disjonction entre la durée du plan et son « contenu audiovisuel », et ce au regard d'un référent extérieur instauré comme une norme classique. Ces films ont été très vite lus comme des oppositions politiques et/ou esthétiques, délibérées ou non, à un monde dominé par l'accélération et par les images rapides, au point que David Company proposa à leur endroit l'expression « étreinte de la lenteur » (*embrace of the slow*²⁰).

Une anecdote informatique condense la méfiance affichée que l'industrie cinématographique contemporaine porte au plan long. Dès la version 16.1 du logiciel d'étalonnage DaVinci Resolve commercialisée en 2019 et qui équipe une majeure partie des structures de postproduction mondiales, une fonction intitulée *Boring Detector* permet de détecter dans un montage les plans d'une durée supérieure à un seuil fixé par l'utilisateur. La valeur par défaut est fixée à 10 secondes. Si l'on active cette fonction représentée dans l'interface utilisateur par une icône dessinée avec des lettres zzZ, les plans dont la longueur est « excessive » et donc possiblement « ennuyeuse » seront affichés à l'aide d'une couleur identifiable. Pour autant, cette même industrie cinématographique célèbre le plan long lorsqu'il est l'objet de virtuosités techniques : les deux films performances *Birdman* de Alejandro Iñárritu (2014) ou encore

20 D. Company, *Photography and Cinema*, London, Reaktion Books, 2008, p. 37.

1917 de Sam Mendes (2019) sont en effet construits autour de plans-séquences longs formant un seul plan obtenu par des raccords « invisibles ». Ces derniers sont établis tant au tournage qu'en postproduction, à partir de dispositifs et de procédés de nature optique (présence d'écrans de fumées, portes fermées devant l'objectif, assombrissements soudains, corps passant devant la caméra, etc.), par des mouvements brusques ou par stases de la caméra permettant des raccords filés « dans le mouvement » ou encore par des effets spéciaux numériques dit de *graphical matching* nécessitant des anamorphoses numériques d'images. Ces techniques, que l'on présente comme contribuant à une expérience cinématographique immersive, sont alors documentées par nombre de *backstage movies* décryptant les mécanismes virtuoses à l'œuvre derrière les « scènes cultes » de ces blockbusters et mis en ligne par les distributeurs des films lors de la sortie du film à des fins de marketing.

La notion de *slow cinema*, proposée notamment par Michel Ciment dès 2003²¹ a été conceptualisée explicitement par Matthew Flanagan en 2008 :

Les caractéristiques formelles partagées par ces cinéastes sont immédiatement identifiables, sans pour autant englober toutes les configurations : l'utilisation de prises de vues (souvent extrêmement longues), des modes de narration décentrés et discrets, ainsi qu'un accent prononcé sur la quiétude et le quotidien.²²

Sous cette notion de *slow cinema* ont été très souvent regroupés les films de Chantal Akerman, Lisandro Alonso, Theo Angelopoulos, Sharunas Bartas, Pedro Costa, Lav Diaz, Philippe Garrel, Hou Hsiao-hsien, Abbas Kiarostami,

21 M. Ciment, « The State of Cinema », *Address at the 46th San Francisco International Film Festival* (2003) [en ligne, consulté le 21 août 2021]. <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>.

22 M. Flanagan, « Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema », *16 :9*, novembre 2008, n° 29, p. 11 [en ligne, consulté le 10 août 2021]. http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm.

Tsai Ming-liang, Carlos Reygadas, Albert Serra, Alexandre Sokourov, Béla Tarr, Gus Van Sant, Jia Zhang-ke, ou encore Apichatpong Weerasethakul²³. Cette notion de *slow cinema* implique, dans sa définition, l'expérience esthétique du spectateur : un tel cinéma est considéré comme une invitation hyperbolique à la contemplation active, et simultanément au lâcher-prise, dans une forme filmique libre des impératifs classiques de densité narrative, et ancrée dans la durée :

Libérés de l'abondance d'images abruptes et de signifiants visuels qui composent une grande partie du cinéma de masse, nous sommes libres de nous laisser aller à une forme détendue de perception panoramique ; pendant les prises longues, nous sommes invités à laisser nos yeux errer dans les « paramètres » du cadre, observant des détails qui resteraient voilés ou simplement implicites dans une forme plus rapide de narration. En termes de narration, l'hégémonie familière du drame, de la conséquence et de la motivation psychologique est constamment relâchée, atteignant un point où tout (contenu, performance, rythme) devient équivalent dans la représentation.²⁴

Les constructions narratives intensives y sont estompées, au profit d'une esthétique qui fait la part belle à l'expérience sensible et à la contemplation. Ce « mouvement cinématographique » est souvent considéré comme un acte de rébellion contre la culture de la vitesse, proposant une résistance politique et esthétique à la surmodernité, constituant un acte subversif et revendicatif contre la transformation de l'existence par l'économie capitaliste²⁵.

23 Cf. T. de Luca, N. Barradas Jorge (dir.), *Slow Cinema*, Edinburgh, EUP, Coll. « Traditions in World Cinema », 2015, pp. 2-4 ; I. Jaffe, *Slow Movies : Countering the Cinema of Action*, New York, Columbia University Press, 2014.

24 M. Flanagan, « Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema », art. cit., p. 11 (trad. de l'auteur).

25 M. Flanagan, « Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema », art. cit., p. 11.

Nous nous rangerons aux côtés de ceux qui estiment que cette appellation de *slow film* est « superficielle²⁶ » (Harry Tuttle), « vague²⁷ » (Jacques Aumont), constituant un « outil limité²⁸ » (May Adadol Ingawanij). Il s'agit d'une notion de surface, par trop simplificatrice et schématique, puisque basée sur la seule notion de lenteur, elle-même liée en premier lieu à une potentialité de jugement subjectif et personnel (« *This film is slow !* »)²⁹. Elle induit des fourvoiements inutiles, puisqu'elle convoque souvent par rebonds, résonances et affinités, des notions tels que *fixité* ou encore *ennui*. Pour autant, Matthew Flanagan semble avoir immédiatement intégré dans son article les limites d'une telle expression, en complétant ainsi sa définition :

À la lumière de la prévalence actuelle de ces tropes stylistiques, il est peut-être opportun de considérer leur emploi réciproque comme relevant non pas de la notion abstraite de « lenteur », mais d'une conception formelle et structurelle unique : *une esthétique de la lenteur*.³⁰

L'émergence de la notion de *slow cinema* dans le monde académique au début des années 2000, puis son usage généralisé dans la critique a déclenché des controverses âpres,

26 H. Tuttle, « Slow films, easy life », *Sight and Sound*, May 12, 2010 [en ligne, consulté le 20 août 2021]. <https://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html>.

27 J. Aumont, *Le Montage*, « *La seule invention du cinéma* », *op. cit.*, p. 60.

28 M. A. Ingawanij, « Vivre après la catastrophe, *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* et *From What Is Before* », in C. Maury et O. Zuchuat (dir.), *Lav Diaz : faire face*, Paris, Post Éditions, 2021, p. 149.

29 Certains cinéastes récusent également l'usage de cette notion pour leur propre cinéma : « *Nonsense !* » (Béla Tarr, communication personnelle, 2014) ou encore « *My films are not slow !* » (Lav Diaz, communication personnelle, 2020).

30 M. Flanagan, « Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema », art. cit., p. 11 (trad. de l'auteur).

essentiellement dans le monde anglo-saxon comme l'expliquent notamment Tiago de Luca et Nuno Barradas Jorge³¹ ou encore Emre Çağlayan³². Dès avril 2010, le magazine *Sight and Sound* proposa, par l'entremise de l'un de ses rédacteurs Nick James³³, un espace de débats autour de la notion et des pratiques du *slow cinema*. Celui-ci fut très vite le lieu d'échanges forts virulents, qui culminèrent notamment dans le texte au vitriol « Slow Cinema Vs Fast Films » de Steven Shaviro³⁴. Ces discussions se sont transformées en une agitation polémiste étendue à d'autres couples d'oppositions réductrices : *agressive/passive*, *action/contemplation*, *elitist/entertaining*, ou encore *for the museum/for the masses*. La notion de *slow cinema* a ainsi le plus souvent été définie ou utilisée dans une opposition sommaire à un « autre cinéma », identifié comme narratif, basé sur la prédominance d'actions, et plus rapide. À ce titre, il convient de rappeler le titre *Slow Movies : Countering the Cinema of Action*³⁵ donné par Ira Jaffe à son ouvrage analytique consacré aux films de Lisandro Alonso, Nuri Bilge Ceylan, Pedro Costa, Jia Zhang-ke, Abbas Kiarostami, Cristian Mungiu, Alexandre Sokourov, Béla Tarr, ou Gus Van Sant.

Cette esthétique dite du *slow cinema* est notamment définie par la référence à un processus de *réduction narrative*, que Matthew Flanagan formalise dès 2008, qu'elle soit obtenue par la « condensation de textes littéraires étalés », la « diminution ou la prolongation de réseaux narratifs », la « réduction de la notion de récit linéaire à un seul après-midi lent ou à des

31 T. de Luca, N. Barradas Jorge (dir.), *Slow Cinema*, op. cit., pp. 10-15.

32 E. Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*, London, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 1-30.

33 N. James, « Passive Aggressive », *Sight and Sound*, n° 20, April 2010, p. 5 ; N. James, « Being Boring », *Sight and Sound*, n° 20, July 2010. p. 5.

34 S. Shaviro, « Slow Cinema Vs Fast Films », *The Pinocchio Theory*, May 12, 2010 [en ligne, consulté en août 2021]. <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>.

35 I. Jaffe, *Slow Movies : Countering the Cinema of Action*, op. cit.

errances déplacées³⁶ ». Ce principe de définition par *réduction* face à un référentiel lié au cinéma dit classique a également été exploité par Antony Fiant en 2014 lorsqu'il propose la notion de *cinéma soustractif*, à laquelle il relie les films, entre autres, de Béla Tarr, Sharunas Bartas, Lisandro Alonso, Tariq Teguia, Pedro Costa, Bruno Dumont, Darezhan Omirbaev, Carlos Reygadas, Chantal Akerman ou encore Wang Bing :

Des films ramenant de cette manière le cinéma à ses qualités premières, originelles, incitant à revenir à sa définition fondamentale, en tant qu'articulation d'espaces et de temps. Ces deux éléments sont d'ailleurs eux-mêmes et par nature soumis à des choix relevant de la soustraction, à commencer par les deux principales opérations éliminatoires les déterminant, le cadrage et le montage, dans un ensemble de choix visant à une réduction du monde, à une mise en forme et en récit. [...] Ce que nous nommerons cinéma soustractif désigne un cinéma faisant preuve d'une réticence certaine – même si à différents degrés et sans jamais tomber dans l'abstraction – envers les préceptes d'un art mis au point et adoptés universellement au cours de son ère dite classique.³⁷

Cette définition par la *soustraction* est affirmée également en opposition à une esthétique classique qui est alors considérée, par extension, comme étant sous-tendue par des processus additifs :

Moins d'histoire, moins de scénario, moins de récit, moins de parole, moins de musique, moins de décors, des personnages moins définis, moins de rythme effréné, moins de plans... Le spectateur est en quelque sorte sevré de ses habituels repères mais se retrouve, en contrepartie, responsabilisé.³⁸

36 M. Flanagan, « Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema », art. cit.

37 A. Fiant, *Pour un cinéma soustractif*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2014, p. 10.

38 *Ibid.*, p. 12.

Cette notion de *cinéma soustractif* est alors essentiellement définie par un principe de retenue, d'effacement des processus narratifs traditionnels, une défiance face à la progression dramatique linéaire, une propension au mutisme, au silence et à la réclusion, une célébration de la mise en scène et des puissances du plan.

La notion de *slow cinema* et celle de *cinéma soustractif* – qui sont, à bien des égards connexes et englobent un ensemble de films souvent similaires – ont ainsi pour référents communs des processus de retranchement, de réduction, de limitation, de ralentissement exprimés par rapport à un référent classique, qui s'érige alors comme une quasi-norme et qui, apparaît *de facto* comme respectivement *fast* et *additif*. Pour autant, il y a bénéfice à proposer des notions *actives* plutôt que *ré-actives*, qui n'aient pas pour étalon la pratique cinématographique affirmée comme classique. Les pratiques créatrices des cinéastes dont les films sont connexes à ces deux notions sont en effet rarement sous-tendues par des désirs ou des nécessités cinématographiques qui naissent en réaction ou en opposition à d'autres pratiques cinématographiques : il leur importe essentiellement de proposer un regard sur le monde, de développer une esthétique et non point de s'inscrire dans un courant, dans une opposition, dans une réaction.

Au plus fort du débat sur le *slow cinema* qui agita la communauté cinéphilique dans les années 2008-2010, Harry Tuttle proposa l'appellation alternative de *Contemporary Contemplative Cinema* (CCC) qui permet d'écarter le terme de *slow* qui est, selon lui, « une caractérisation erronée qui induit le mépris et la caricature³⁹ ». Cette contre-proposition place le spectateur au centre du processus, invité par la persistance de la durée à engager son regard, à habiter tant les plans que le film, dans la durée, au prix d'une mise en disponibilité, d'un *lâcher-prise*. Pour autant, cette notion implique, dans sa structure énonciative, que le film soit également « contemplatif », ce qui limite la pertinence d'une telle expression.

39 H. Tuttle, « Slow films, easy life », art. cit. (trad. de l'auteur).

Dans le cadre de ce travail d'analyse des structures du montage dans les films faisant appel aux plans de longue durée, il nous paraît fécond de proposer la notion plus réduite, moins ample et moins prescriptive, de *cinéma de durée*. Les films qui répondent à cette notion déploient une amplitude temporelle et une extension des plans qui enclenche une attention perceptive singulière, qui invite le regard à s'investir dans la durée étendue du plan, à se déplacer dans le cadre. La durée n'est pas ici synonyme de fixité, d'immobilisme, de pétrification ou de lenteur, mais davantage d'une extension spatiotemporelle à habiter. Ces plans sont souvent polarisés par une tension dialectique entre ce qui survient et ce qui insiste. Ce cinéma de durée offre souvent une poétique de l'insistance au sein de plans qui induisent des coalescences spatiotemporelles singulières dont il s'agit alors de faire l'expérience. Le cadre, tenu dans le temps sans être pour autant retenu systématiquement dans la fixité, est alors l'une des puissances esthétiques majeure de ce cinéma. La durée persistante du plan met en alerte le regard, lui offrant la possibilité d'arpenter les plans, d'y divaguer, d'y découvrir des éléments souvent minoritaires qui adviennent dans le temps.

1.1 Typologie des plans longs

À des fins opératoires et dans une optique typologique, il importe de préciser quelques notions de plans connexes à ce cinéma de durée. Celles-ci seront ensuite, pour partie, affinées et découpées en sous-catégories au gré des analyses effectuées.

Plan long. Un plan est qualifié de « plan long » si ses qualités premières sont d'être « tenu très longtemps », et où « c'est le passage du temps qui devient le facteur important⁴⁰ ». Il est ainsi proposé au spectateur primordialement de faire une expérience de la durée au sein d'un plan « poussé à la limite⁴¹ ». Le

40 J. Aumont, *Le Montage*. « La seule invention du cinéma », *op. cit.*, p. 60.

41 *Ibid.*, p. 61.

plan long est directement lié à la question de son autonomie, comme le remarque Mary Ann Doane :

[...] la prise longue (*the long take*) est un regard sur une scène autonome qui se déroule et dont la durée est fonction de la durée et de l'imprévisibilité potentielle des événements eux-mêmes. Sa longueur la situe comme une invitation au hasard et à l'imprévisibilité, une invitation qui est brusquement annulée par la coupe. La coupe est le mécanisme par lequel la temporalité devient un produit de l'appareil, répudiant le rôle du cinéma en tant qu'enregistrement d'un temps extérieur à lui-même.⁴²

Le vocabulaire cinématographique anglophone a ainsi le mérite de distinguer le *long take* (la prise longue) du *long shot* (le cadre long, *Einstellung* en allemand)⁴³, ce dernier incluant la tension spatiotemporelle induite par le cadre tenu dans la durée. Le *plan long* ou *cadre long* relève d'une construction spatiotemporelle tenue dans le temps qui ne peut être définie exclusivement par rapport à sa durée. Comme l'écrit Christa Blümlinger, il y a également nécessité à « penser le problème de la durée d'un plan en termes d'espace (cadrage et décadrage, possibilité du dédoublement d'un plan pour créer des coprésences, ou encore la reprise⁴⁴[...]) ». Cette non-séparabilité de l'espace et du temps, engendrée par la coalescence dans le *plan long* des dimensions spatiales et temporelles, au sein des rapports sans cesse renouvelés, est au centre de ce travail d'analyse des puissances de montage à l'œuvre dans le cinéma de durée.

Plan-séquence. Fortement discutée, la notion de plan-séquence admet différentes définitions et usages. Comme l'écrivent Jacques Aumont et Michel Marie,

42 M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge & London, Harvard University Press, 2002, p. 225 (trad. de l'auteur).

43 *Ibid.*, p. 302.

44 C. Blümlinger, « La coupe comme défi du temps réel », in V. Amiel, G. Mouëllic, et J. Moure (dir.), *Le Découpage au cinéma, op. cit.*, p. 304.

pour la réflexion théorique, le plan-séquence a toujours été un objet encombrant ; il oblige à admettre qu'il peut y avoir du montage à l'intérieur du plan (Eisenstein, Mitry), et pose de sérieux problèmes à tout modèle de segmentations des films, comme le montrent les difficultés de la grande syntagmatique de la bande-image (Metz) à ce sujet.⁴⁵

Dans ce travail, le plan-séquence sera compris comme *un plan à la durée persistante structuré par un certain nombre d'articulations*. Ces dernières peuvent être d'une part des mouvements de caméra qui provoquent ainsi des changements de cadre. Le regard du spectateur est ainsi guidé, pris par la main, mis en mouvement, dans la continuité de la séquence. D'autre part, le plan-séquence peut être également statique et est alors le plus souvent structuré « en profondeur de champ », tel que défini par André Bazin :

En d'autres termes le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage – comment le pourrait-il sans retourner un à balbutiement primitif –, il l'intègre à sa plastique. Le récit de Welles ou de Wyler n'est pas moins explicite que celui de John Ford, mais a sur ce dernier l'avantage de ne point renoncer aux effets particuliers qu'on peut tirer de l'unité de l'image dans le temps et dans l'espace. Il n'est point indifférent en effet (du moins dans une œuvre qui atteint au style) qu'un événement soit analysé par fragments ou représenté dans son unité physique. Il serait évidemment absurde de nier les progrès décisifs apportés par l'usage du montage dans le langage de l'écran, mais ils ont été acquis au prix d'autres valeurs, non moins spécifiquement cinématographiques. C'est pourquoi la profondeur de champ n'est pas une mode d'opérateur comme l'usage des trames du filtre ou tel style d'éclairage, mais une acquisition capitale de la mise en scène : un progrès dialectique dans l'histoire du langage cinématographique.⁴⁶

45 J. Aumont et M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 158

46 A. Bazin, « Évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 74-75.

Entre ces deux extrêmes, le plan-séquence en mouvement et le plan-séquence statique « en profondeur de champ », se loge une infinité de combinaisons d'intensités de mouvements, d'usage ou non de la profondeur de champ, de présence ou non de stases au sein des déplacements du cadre. Pour autant, ces variations sous-catégoriques de la notion de plan-séquence sont toutes mues par la volonté de proposer des articulations de l'action, de la narration. La présence d'articulations devient alors un critère permettant de distinguer un plan long (qui ne se structure pas primordialement autour d'articulations) du plan-séquence (dans lequel des articulations sont constitutives, saillantes). Pour autant, un plan-séquence peut être un plan long.

Plan prolongé. Nous suivrons ici la notion de *plan prolongé* proposée par Jacques Aumont dans son texte « Clair et confus » :

Le plan affecté d'un « plus » de mise en mouvement manifeste une espèce de surplus de continuité : c'est la forme du plan prolongé, une forme avérée quoique rare. Prolongé, c'est-à-dire perdurantif, tenu plus longtemps que ne le prescrit la seule inscription d'une suite événementielle (laquelle mène audit « plan-séquence »). Le plan prolongé est un morceau de film qui va de l'avant, plus longtemps, toujours plus, sans s'arrêter. Ce n'est pas la quantité de durée qui est augmentée, c'est la qualité du temps qui change.⁴⁷

Deux éléments structurent cette définition : d'une part un plan long devient prolongé s'il dure davantage que ne l'auraient requis les consécutives narratives présentes dans le plan. D'autre part, une rupture est introduite dans la qualité du temps. Dépouillé de l'exigence de « faire récit » dans une modalité temporelle donnée, le plan est étendu afin de moduler l'écoulement temporel, de structurer différentes *pressions du temps*, pour reprendre ici une notion tarkovskienne⁴⁸. Cette notion a

47 J. Aumont, « Clair et confus », *Matière d'images, op. cit.*, p. 123.

48 On se réfère ici à la pression du temps telle que définie par Andreï Tarkovski : « Le temps fixé dans le plan dicte au réalisateur le

été notamment discutée et étendue par Mathias Lavin qui propose de privilégier essentiellement la modification de la qualité du temps, en la considérant comme non « réductible à l'artifice consistant à faire durer le plan plus longtemps qu'il pourrait être nécessaire de le faire une fois une action achevée⁴⁹ ». À l'issue d'une analyse de *Café Lumière* et *Le Voyage du ballon rouge* de Hou Hsiao-hsien, il conclut :

La pratique du plan prolongé ne cherche pas à faire éprouver une limite mais produit une impression d'interruption sans violence dont l'effet est susceptible de rejaillir sur l'ensemble du film. De la sorte, on peut dire que Hou travaille au sein d'une logique de fragments, plutôt que de segments, dans laquelle n'existe pas de hiérarchie entre ordinaire et extraordinaire. L'intérêt réside dans le fait que la prolongation du plan ne cherche pas tant à produire une sensation de durée concrète mais travaille plutôt à un approfondissement de la perception du temps – ce qui veut dire également que le plan prolongé n'est pas forcément un plan long (de manière objective).⁵⁰

principe de son montage. Et les morceaux qu'on ne peut monter ensemble sont ceux où le caractère du temps est trop radicalement différent. Ainsi, on ne peut pas plus monter du temps réel avec du temps conventionnel, qu'on ne peut raccorder ensemble des tuyaux de diamètres différents. Cette consistance du temps qui s'écoule dans le plan, son intensité ou au contraire sa dilution, peut être appelée la pression du temps. » (A. Tarkovski, *Запечатлённое время*, Moscou, éditions Kinocentr, 1991-1994. Trad. fr de A. Kichilov et Ch. H. de Brantes, *Le temps scellé. De L'Enfance d'Yvan au Sacrifice*, Paris, Éditions de l'Etoile /Cahiers du cinéma, 1989, p. 111).

- 49 M. Lavin, « Le plan prolongé dans *Café Lumière* et *Le Voyage du ballon rouge* », in Antony Fiant et Daniel Vasse (dir.), *Le Cinéma de Hou Hsiao-hsien. Espaces, temps, sons*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 87-97 ; M. Lavin, « Prolonger Ozu – avec Kiarostami, Akerman, Hong Sang-soo », in D. Arnaud et M. Lavin (dir.), *Ozu à présent*, G3J éditeur, Paris, 2013, pp. 55-67.
- 50 M. Lavin, « Le plan prolongé dans *Café Lumière* et *Le Voyage du ballon rouge* », art. cit., p. 92.

Le plan long, dans cette acception peut ainsi agréger de multiples segments aux qualités différentielles de temps, essentiellement décéléérantes, qui induisent, ce faisant, une prolongation diffuse du temps.

Plan perdurant. En complément à la notion très usitée de *plan long*, on propose la notion analogue de *plan perdurant* afin d'insister sur la qualité de l'écoulement temporel qui peut caractériser un plan long, sans avoir à se référer à une appréciation, tant relative que contextuelle, de la longueur du plan. Comme le remarquent John Gibbs et Douglas Pye,

L'expression « prise longue » semble appeler à une définition : qu'entend-on par longue (*how long is long*) ? Il s'agit d'un concept – et d'un phénomène – qui est intrinsèquement relatif : plus long que la norme en matière de longueur d'un plan, plus long que ce à quoi nous sommes habitués. Cependant, il n'y a pas beaucoup de bénéfices à fixer une limite inférieure, même si les analyses statistiques de la durée des plans entreprises par divers spécialistes suggèrent que « la durée numérique la plus faible à laquelle un plan a été qualifié de prise longue se situe entre 25 et 40 secondes » [...]. En termes d'expérience visuelle, dans un contexte de découpage rapide entre des plans d'une seconde ou deux, un plan de 10 secondes peut sembler long : le poids, le sentiment de durée peut être aussi important que le temps littéral.⁵¹

La notion de *plan perdurant*⁵², à laquelle on aura abondamment recours dans ce travail, permet ainsi de se défaire de l'évaluation de la durée chronométrique. Elle souligne que la

51 J. Gibbs and D. Pye (dir.), *The Long Take. Critical Approaches*, op. cit., p. 6.

52 Le terme « perdurant » tel qu'employé ici a pour racine le verbe latin *perdurare*, « durer longtemps, subsister », utilisé notamment durant l'époque impériale (Cf. Lexique étymologique, CNTRL <https://www.cnrtl.fr/etymologie/perdurant>. Consultation : 1^{er} décembre 2021). Le terme « perduratif », utilisé par Jacques Aumont à l'endroit du plan prolongé, insiste davantage, à notre sens, sur la perpétuation du plan, sur une prolongation de sa durée (Cf. « Clair et confus », *Matière d'images*, op. cit., p. 123).

pression du temps – au sens tarkovskien – dont le spectateur fait l'expérience s'y déploie dans une durée persistante ; elle accentue la possibilité que s'y manifestent – dans la durée – des coalescences spatiotemporelles singulières. Cette notion permet également de se libérer de l'idée d'allongement de la durée par prolongation qui étaye la notion de *plan prolongé*. Cette dernière implique en effet, dans ses termes mêmes, l'existence d'une durée conventionnelle, naturelle, conditionnée par la suite des événements qui fondent le plan. On adoptera ainsi la définition suivante :

Plan perdurant : se dit d'un plan dont la durée persistante permet à la *pression* du temps (au sens d'Andreï Tarkovski) de se déployer avec intensité et continuité, favorisant ainsi la manifestation de coalescences spatiotemporelles singulières dont le spectateur peut faire l'expérience.

Ainsi utilisera-t-on la notion de *plan long* pour faire référence à la durée chronométrique du plan tandis que la notion de *plan perdurant* permettra de souligner l'intensité des qualités spatiotemporelles du plan induite par sa durée persistante. Toutefois, les notions de plan long, de plan-séquence, de plan prolongé et de plan perdurant ne s'excluent pas les unes les autres. On peut ainsi rencontrer des plans-séquences courts ou des plans-séquences perdurant, etc.

1.2 Découpage et montage. Impossible dichotomie

Au regard des spécificités esthétiques des films étudiés, il importe de préciser les notions de découpage et de montage, tant celles-ci sont souvent partiellement concomitantes et plurielles⁵³, induisant de fait de potentielles confusions. Dans le champ de la fiction, il est d'usage de distinguer découpage et montage de manière dichotomique, à l'instar de la formule de

53 G. Mouëllic, V. Amiel et J. Moure (dir.), *Le Découpage au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Roger Leenhardt définissant dans les années 1930 le montage comme « s'exerçant *a posteriori* sur la pellicule filmée, et le découpage s'exerçant *a priori* dans le cerveau de l'auteur, sur le sujet à filmer⁵⁴ ». Cette conception primordiale, en vigueur dès les années 1910, repose sur une séparation ordonnée des tâches, l'une étant de nature mentale, idéale, l'autre relevant de la *praxis*. En 1955, André Bazin articule découpage et montage, sans arrimer ces notions à celle de mise en scène :

Le montage est une opération *a posteriori* qui consiste à conférer de toutes pièces à une série d'images, par un rapprochement judicieux et d'une durée appropriée, le sens logique ou dramatique dont chacune d'entre elles peut être individuellement dépourvue. [...] Le découpage au contraire est une analyse *a priori* de l'événement à représenter, la prévision exacte de la série de plans dont la succession sur l'écran reconstituera exactement la scène dramatique. Chacun de ces fragments est donc prévu pour s'emboîter exactement sur ceux qui l'encadrent, ces tenons et ces mortaises s'appellent les raccords [...]⁵⁵

Pour André Bazin, le découpage est ainsi le moment de la *discontinuation* active et mentale, étape indispensable à la reconstruction ultérieure d'une continuité par le montage. Toutefois, l'équilibre entre ces deux étapes, d'ordinaire considérées comme séparées et ordonnées chronologiquement, est très souvent discuté, et même malmené. Il est communément

54 R. Leenhardt, « Petite école du spectateur », *Esprit*, janvier 1936, repris dans R. Leenhardt, *Chroniques de cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1986, pp. 42-43. Cité par H. Joubert-Laurencin, « Sur un moment d'existence du mot "découpage" », in G. Mouëllic, V. Amiel et J. Moure (dir.), *Le Découpage au cinéma*, *op. cit.*, p. 88.

55 A. Bazin, « Les films d'animaux nous révèlent le cinéma », *Radio-Cinéma-Télévision*, n° 285, 3 juillet 1955, repris dans *Écrits complets II*, sous la direction de H. Joubert-Laurencin, Paris, Éditions Macula, 2018, p. 1760, et cité dans H. Joubert-Laurencin, « Sur un moment d'existence du mot "découpage" », in G. Mouëllic, V. Amiel et J. Moure (dir.), *Le Découpage au cinéma*, *op. cit.*, p. 94.

admis qu'« une bonne partie du montage se fait au tournage⁵⁶ » (François Truffaut). Ce point de vue est revisité avec force par Luc Moullet qui, s'il conserve la succession binaire découpage puis montage, renverse pour sa part l'importance des rôles. Il minore drastiquement le montage pour affirmer le primat du découpage :

On ne sait pas très bien ce qu'est le montage et on s'y perd un peu parce que maintenant, il y a les oscars ou les césars du meilleur monteur, et on essaie de retrouver à travers le terme de « montage » le travail qu'aurait dû faire le monteur. Or le montage dépend souvent du découpage. Si un découpage très précis a été fait, l'essentiel du travail est l'œuvre du découpeur, c'est-à-dire le réalisateur. Le terme de montage est donc une commodité d'expression, mais qui ne correspond pas à la réalité.⁵⁷

Une confusion s'installe ainsi entre découpage et montage⁵⁸. Une conception plus contemporaine du montage lui assigne une double composante, pratique ou mentale (ou une combinaison des deux), qui peut avoir lieu tout au long du processus filmique (de l'écriture du scénario au montage), et qui procède tant de la décomposition analytique de l'action (en unité microstructurelle) que de sa recombinaison (en une continuité spatiotemporelle). Cette multiplicité des lieux du découpage a

56 T. Garnett, « François Truffaut », *Portraits de cinéastes. Un siècle de cinéma raconté par 42 metteurs en scène du monde entier*, Renens, Foma-5 Continents/Hatier, 1981, p. 344, cité par J.-P. Sirois-Trahan, in G. Mouëllic, V. Amiel et J. Moure (dir.), *Le Découpage au cinéma*, op. cit., p. 77.

57 L. Moullet, « Bourrage et emballage chez Truffaut », *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, vol. 5, *Le montage dans tous ses états*, (recueil photocopié), 1993, p. 53.

58 Cette confusion est amplifiée par l'usage en anglais de *continuity*, synonyme de découpage technique et de *cutting*, expression utilisée généralement pour parler de montage.

notamment donné lieu à une typologie proposée par Jean-Pierre Sirois-Trahan⁵⁹ :

* *Le découpage du scénario*, qui correspond à la division en plan, implicite ou non du scénario en plans.

* *Le découpage technique*, qui comprend essentiellement des mentions de l'échelle des plans, leurs ordonnancements, avec ou sans une représentation graphique (storyboard).

* *Le découpage eidétique*, qui correspond au déroulement mental du film avant tournage.

* *Le découpage au tournage*, qui mobilise une caméra réelle.

* *Le découpage au montage*, qui donne au découpage sa structure définitive.

Dans les films en plans longs, la notion de découpage – intrinsèquement liée à celle de mise en scène ainsi qu'aux dimensions micro-structurelles internes aux séquences – ne nous paraît pas centrale, celles de mise en scène et de composition doivent, à notre avis, être privilégiées. Dans ces films, le montage – dans un sens élargi du terme – est alors pour ainsi dire « partout » : dans la composition géométrique des plans, au sein de la construction de séquences à l'intérieur des plans par des processus d'*intra-montage*. Ainsi, dans le but d'analyser les structures intra-plan à l'œuvre dans les films en plans longs, la notion de montage ne peut être limitée aux seules opérations « à la table / à l'ordinateur de montage ». Toutefois, les considérations énoncées ci-dessus portent essentiellement sur le montage

59 J.-P. Sirois-Trahan, « Découpage, mon beau souci », in G. Mouëllic, V. Amiel et J. Moure (dir.), *Le Découpage au cinéma*, op. cit., pp. 74-77. L'auteur définit notamment le découpage comme « l'opération mentale ou concrète par laquelle est mobilisé, dans l'espace et le temps, le point de vue sur le monde diégétique (réel ou fictif) auquel s'identifiera la réception spectatorielle. Il s'agit de construire la mobilité spatio-temporelle de ce regard autre par les variations de l'axe de vision selon certaines modalités de durée, que ce soit par les enchaînements des positions de caméra, des angles de prises de vues et des cadrages successifs selon l'échelle de plans, par la mise en scène dans la profondeur et les relations champ/hors-champ, par le choix des focales, par les mouvements de caméra ou par le montage. » (*Ibid.*, p. 64.)

en tant que *praxis* (que nous noterons, à toutes fins utiles *montage_p*). Au sein d'un travail analytique portant notamment sur les films en plans longs, il convient de définir une deuxième notion de montage, de l'ordre de l'analyse, notée *montage_A*, qui permette d'englober tous types de montage, y compris les structures intra-plan. Le film terminé, il est très difficile, d'identifier, dans le montage final, ce qui est de l'ordre des découpages (scénario, technique, au tournage) pour reprendre la typologie proposée par Jean-Pierre Sirois-Trahan, de ce qui est de l'ordre des solutions trouvées en salle de montage. Aussi adopterons-nous ici une conception élargie du montage, à l'instar de celle proposée dans l'ouvrage collectif *Esthétique du film* (1987) : « Le montage est le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores, ou d'assemblages de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant, et/ou en réglant leur durée⁶⁰. » Nous noterons *montage_A* cette conception du montage en tant que principe organisationnel, dont on réserve l'usage au seul espace analytique, théorique. Ainsi, dans ce travail consacré à la période contemporaine, on considérera que la notion de montage pointe vers deux usages, l'un de l'ordre de la *poïétique* (*praxis*), l'autre de l'ordre de l'espace analytique, que l'on peut résumer à l'aide d'une notation de type ensembliste⁶¹ : *montage* \Leftrightarrow *montage_p* \cup *montage_A*. Dans le cadre de ce travail de recherche, on fera donc référence à *montage_A*, mais pour des raisons de convenance, on supprimera l'indice.

Symétriquement, on pourrait alors distinguer deux usages majeurs du *découpage* : le *découpage_p*, défini comme pratique (idéelle ou réelle) de fragmentation puis de réarticulation de l'espace et du temps à l'intérieur d'une scène ou d'une séquence, mettant en jeu tant un travail de « découpe » que la détermination d'une suite d'angles de vue, et ce lors de l'écriture,

60 J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 44.

61 Le symbole \cup vaut pour l'opération ensembliste d'union. Il est à noter que dans cette définition, il existe des « éléments de montage » qui appartiennent aux deux ensembles *montage_A* et *montage_p*.

durant la préparation, ou encore du montage⁶². Et le *découpage_A*, correspondant à l'outil analytique de la fragmentation spatiotemporelle d'une séquence et de l'articulation des différents angles de vue, ou comme état de « découpe » d'un film terminé. Similairement, on peut ainsi écrire : *découpage* \Leftrightarrow *découpage_P* \cup *découpage_A*. Aussi dans le cadre de ce travail analytique, on fera donc référence au *découpage_A*, mais pour des raisons de convenance, on supprimera l'indice.

1.3 Points de montage

La recherche de la continuité immédiate du récit, étendue comme horizon privilégié, sous-entend la majorité des travaux consacrés spécifiquement au montage en fiction⁶³ ainsi que les manuels détaillant des techniques de découpage visant à la construction d'un « montage transparent⁶⁴ ». En combinant des expériences de psychologie à des dispositifs de mesures physiques de l'attention du spectateur, de nombreuses études scientifiques se sont intéressées, de manière quantitative, à la notion de continuité cinématographique. Des dispositifs électroniques pour mesurer l'attention et les mouvements oculaires des spectateurs ont notamment été développés, notamment par Tim Smith (*An Attentional Theory of Continuity Editing*⁶⁵) dans une

62 Toutes les catégories de découpage définies par J.-P. Sirois-Trahan et mentionnées plus haut sont ainsi de l'ordre du *découpage_P*.

63 On se référera notamment aux travaux de K. Reiz & G. Millar (*The Technique of Film Editing*, London, Elsevier, 1953) ; de D. Bordwell (« Continuity editing », in D. Bordwell, J. Staiger & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., pp. 55-59) ; de K. Thompson (« The continuity system », in D. Bordwell, J. Staiger & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., pp. 194-213)

64 Cf. S. D. Katz, *Film Directing Shot by Shot : Visualizing from Concept to Screen*, London, Focal Press, 1991.

65 T.J. Smith, *An Attentional Theory of Continuity Editing*, PHD Thesis, Institute for Communicating and Collaborative Systems School of Informatics, University of Edinburgh, 2005 [en ligne, consulté en

approche cognitiviste, pour tenter de trouver des règles de raccords qui maximaliseraient un « confort visuel de continuité ».

En se structurant autour des notions de « coupes » (*cut*) et « raccords » (*match cut*), le vocabulaire courant du montage en français porte en lui des préconceptions de continuité qui nous semblent préjudiciables pour cette étude, au regard des structures de montage mobilisées notamment dans les films analysés dans ce travail⁶⁶. Comme le dit de manière péremptoire le cinéaste Philippe Grandrieux, « c'est juste invraisemblable qu'on puisse continuer à penser qu'il y a des raccords, ce sont des rapports, pas des raccords⁶⁷ ! »

Afin d'analyser spécifiquement les problématiques de montage « à l'intérieur des plans longs », il nous paraît indispensable de procéder à une délinéarisation conceptuelle d'une partie du vocabulaire cinématographique qui porte, en héritage, ces principes de continuité. Le terme « coupe » (*cut* en anglais, *Schnitt* en allemand) admet en effet une double utilisation dans le processus de production cinématographique : d'une part, ce terme abrupt – prononcé au cours du tournage par le réalisateur, le chef opérateur ou encore l'assistant réalisateur – indique une demande d'arrêt de la caméra en fin de plan. D'autre part, il trouve une seconde utilisation lors du montage par l'action de couper la pellicule impressionnée à l'endroit choisi pour ensuite le « recoller » au plan adjacent⁶⁸. Par ailleurs, le terme

mars 2022]. <http://www.bbk.ac.uk/psychology/our-staff/academic/tim-smith/publications>.

- 66 Alfred Hitchcock préférerait davantage parler d'*assembling* que de *cutting*. Cf. « Markle Fletcher. A Talk with Hitchcock », émission *Telescope*, Canada, CBC TV Series, 1964, 53 min. Transcription et traduction française parue dans B. Bacqué, L. Lippi, S. Margel, O. Zuchuat (dir.), *Montage. Une anthologie (1913-2018)*, op. cit., p. 256.
- 67 P. Grandrieux in « GRANDRIEUX : DE A à G... », Classe de maître avec P. Grandrieux par A. Habib, *Hors champ*, 2012 [en ligne, consulté le 19 août 2022]. <https://horschamp.qc.ca/article/grandrieux-de-a-g>.
- 68 Les logiciels de montage ont perpétué cette conception traditionnelle puisqu'il existe, sur la majorité d'entre eux, un outil de coupe

de « raccord » souvent usité par les monteurs implique un rapport dialectique « accordé » entre les deux plans accolés, avec les diverses notions de continuités afférentes⁶⁹ : continuité du dialogue (*speech continuity*), du mouvement (*action match*), de l'« énergie des images » (Térésa Faucon)⁷⁰, accordance graphique (*graphical match*), etc.

Afin de contourner cet héritage linéaire du vocabulaire français (et anglais) du montage, nous proposons d'utiliser systématiquement la notion, plus primordiale, de *point de montage* (*editing point*). Celle-ci est utilisée en salle de montage, puisque les monteuses et monteurs contemporains ont parfois recours à l'expression « ajouter un point de montage⁷¹ ». Cette notion – qui trouve origine chez Dizga Vertov⁷² – offre de multiples vertus, puisqu'elle permet de considérer toute structure de montage, fût-elle « intra-plan », dyslinéaire, anarrative, ou encore dysnarrative. Au besoin, elle peut être aisément reliée

représenté par une icône représentant un « rasoir » (*razorblade*) qui permet, sur la *timeline*, de couper un « clip », puis de le raccorder ou de le déplacer.

- 69 À la notion de raccord s'oppose alors la notion de « faux-raccord » qui a été largement discutée, notamment dans N. Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986 (1969), pp. 22-32 ; A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, 1986 (1958), pp. 64-65 ; J.-L. Godard, *Montage, mon beau souci*, *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956.
- 70 Cf. T. Faucon, *Théorie du montage. Énergie des images*, Paris, Armand Colin, 2013.
- 71 Je remercie ici Yaël Bitton de m'avoir rappelé l'usage fréquent dans les salles de montage de cette expression. On trouve également l'expression « trouver le point de raccord satisfaisant » (*to reach a satisfactory cutting point*) mentionnée par K. Reisz dans « Editing the Picture », *The Technique of Film Editing*, Londres / New York (N.Y.), Focal Press, 1953 ; 2^e édition revue et augmentée par K. Reisz et G. Millar, Oxford, British Academy of Film and Television Arts / Focal Press, 1968, p. 217.
- 72 Cf. D. Vertov, *Le Ciné-œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, édition établie par F. Albera, A. Somaini, I. Tcherneva, coll. « Médias/Théories », Dijon, Les presses du réel, 2018, pp. 105-107 et 305-309.

à la terminologie classique : un raccord est ainsi un *point de montage raccordant*. Une ellipse cinématographique est située à l'endroit d'un *point de montage par ellipse*.

Ainsi, un *point de montage de continuité* (équivalent à la notion anglo-saxonne de *continuity cut*) est le produit d'un acte de montage qui vise à assurer, par-delà la discontinuité induite par la coupe, une continuité apparente de l'action et de l'espace spatiotemporel⁷³. Les *points de montage de continuité* correspondent ainsi aux « raccords » et obéissent à un certain nombre de techniques et de règles qui visent à favoriser simultanément des logiques de constructions spatiotemporelles et des schèmes perceptifs : *règle des 180° (180° rule)*, *règle des 30° (30° rule)*, *raccord dans l'action (match-action rule)*⁷⁴. Les enchaînements liants classiques tels que définis en anglais {*Establishing shot* → *close shot*}, {*close shot* → *Re-establishing shot*}, {*angle shot* → *reverse angle shot*}, ou encore {*angle shot* → *reverse over-the-shoulder shot*}⁷⁵ mobilisent ainsi des *points de montage de continuité*. Au vocabulaire classique de montage alterné⁷⁶ et

73 Comme le synthétise Jacques Aumont, « “raccorder” deux plans, c’est trouver un moyen de dénier qu’ils soient deux, en instituant une continuité partielle entre eux qui surmonte, sans la faire oublier, leur discontinuité’. Il existe pour cela des recettes, que les monteurs du cinéma muet ont inventées sur le tas, et qui sont tout sauf arbitraires ; elles respectent une profonde logique de l’image en mouvement comme analogue de la perception consciente : exercice d’un regard, réponse d’un autre regard ; appréciation de ma position dans l’espace par un jeu croisé de repères kinésiques et visuels ; mise en œuvre de schèmes spatio-temporels ; etc. » (J. Aumont, « Clair et confus », *Matière d’images, op. cit.*, pp. 120-141.)

74 Les techniques de raccords dans le mouvement les plus courantes ont elles aussi été répertoriées : *directional match cut*, *matched-exit/entrance cut*, *graphical match cut*. Cf. K. Reisz, « Editing the Picture », *op. cit.*, pp. 213-255.

75 *Ibidem*.

76 Cf. A. Gaudreault et P. Gauthier, « Le montage alterné, un langage programmé », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 63, 2011 [en ligne, consulté le 30 août 2018]. <http://journals.openedition.org/1895/4321>].

parallèle, ou encore d'ellipse⁷⁷, correspondent, par extension, les notions respectivement de *point de montage alterné*, *point de montage parallèle*, ou encore *point de montage par ellipse*.

L'intérêt de cette terminologie réside tout d'abord dans la possibilité de définir de multiples autres types de *points de montage* en fonction des besoins analytiques :

* *Point de montage intra-plan*. Se dit d'une articulation idéelle (et sans « coupe ») qui structure, dans un plan à la durée persistante, un moment d'un autre moment, ceux-ci pouvant être assimilés à une succession interne et ostensible de deux « plans ».

* *Points de montage anachronologique*. Les points de montage *anachronologique* induisent des complexités *télé-narratives*⁷⁸, sous forme de ruptures dans la chronologie. Les liaisons entre les segments narratifs peuvent être alors reconstruites *a posteriori* par le spectateur par des restructurations de la chronologie, au travers de processus combinatoires, qui permettent de réédifier mentalement le récit ou les récits chronologiquement dyslinéaire(s).

* *Point de montage dynarratif*. Suivant le concept de dynarrativité⁷⁹ proposé par Alain Robbe-Grillet en 1975 dans le

77 Ces points de montage auxquels on confère les vertus d'être une « absence qui crée » et de « montrer sans montrer », se retrouvent intégrés dans la continuité comme une singularité « signalée », et font très souvent l'objet de virtuosités cinématographiques. Cf. P. Durand, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Les éditions du Cerf, 1993, p. 15.

78 On ajoute le préfixe télé (du grec *telos* : ultime, final), afin de spécifier *in fine*, les dyslinéarités peuvent être associées à une ou des structures linéaires par des opérations mentales de reconstructions. La notion de *télé-narration* est à mettre en écho avec celle de *télé-structure*, développée notamment par François Jost à la fin des années 1970, pour analyser dans les termes de la nouvelle sémiologie les films d'Alain Robbe-Grillet (F. Jost, « Les téléstructures dans l'œuvre d'A. Robbe-Grillet », in J. Ricardou (dir.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie, op. cit.*, pp. 223–246).

79 A. Robbe-Grillet, « L'argent et l'idéologie », *Le Monde*, février 1975.

champ littéraire, on dira qu'un montage dynarratif participe d'une « contestation du récit par lui-même », avec alors pour objectif principal de briser les diverses illusions du lecteur/spectateur : « illusion réaliste et référentielle, du récit comme reflet du monde réel », « illusion de la continuité, de la logique des causes et des effets », « illusion de la transparence, de la neutralité des récits⁸⁰ ». La dynarration, se construit autour de *points de montage dynarratif*, ne renonçant pas pour autant totalement au récit. Affirmant le primat de l'écriture et le travail du signifiant sur la représentation du monde, ce dernier est traversé de lacunes, de boucles, d'« indécidables », de dialogismes et d'achronologies⁸¹.

* *Point de montage intermédiat*. La notion de *point de montage intermédiat*⁸² implique au sein d'une même séquence la concaténation et la mise en rapport d'images issues de dispositifs de diffusion et de processus d'enregistrements multiples. Des continuités narratives, voire d'action, sont alors mises en œuvre, enchaînant un média à l'autre, tirant parti de la multiplicité des écrans (vidéotéléphones, télévisions, écrans de cinéma, ordinateurs, caméras de surveillance, etc.) qui structurent la vie contemporaine.

* *Points de montage choral*. Les films dits choraux (ou *multi-protagonist films*)⁸³ déploient des structures à personnages multiples qui entrelacent intensivement des trajectoires narratives, respectant dans leur grande majorité une chronologie linéaire. *Les points de montage choral*, utilisés de manière récurrente

80 F. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, op. cit., pp. 207-209.

81 Cf. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 165.

82 D. Higgins, « Intermedia », publié en 1966, a reparu dans une version augmentée, avec un appendice de Hannah Higgins, in *Leonardo* 34, 1, février 2001, pp. 49-54.

83 Cf. M. Tröhler, « Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles », *Iris*, 2000, vol. 29, p. 86 ; M. Labrecque, « Un monde en réseaux, le film choral depuis les années 1990 », *Proteus*, n° 6, pp. 90-97 ; M. del Mar Azcona, *The Multi-Protagonist Film*, Oxford, John Wiley & Sons, 2010.

dans ce type de films, engendrent des sauts récurrents d'une trajectoire narrative à l'autre⁸⁴.

Il est alors aisé d'étendre cette notion de *point de montage* à d'autres dynamiques de montage. Afin d'analyser les dynamiques de montage dans les *Histoires du cinéma* de Jean-Luc Godard, on peut – par extension – proposer la notion de *point de montage parataxique*, empruntant la notion de parataxe proposée par Jacques Rancière dans le cadre de son analyse des puissances d'enchaînements des *phrases-images* godardiennes⁸⁵. Ces « syntaxes parataxiques⁸⁶ » dépassent « l'union d'une séquence verbale et d'une forme visuelle » et défont le rapport représentatif du texte à l'image. Elles organisent alors des chocs d'éléments polymorphiques et hétérogènes qui, individuellement, n'ont point de « commune mesure⁸⁷ », mais dont le choc des enchaînements crée une « mesure commune⁸⁸ ».

1.4 *Patterns structurels*

Si la notion de point de montage a essentiellement une portée locale, le concept de *pattern*, emprunté au vocabulaire anglo-saxon, nous paraît pouvoir porter sur des structures et des compositions à plus large échelle. Il agrège les notions de motifs, de superstructures, de graphes, de schémas géométriques, de séries ou encore de constructions rythmiques. Il s'affranchit également du problème des facteurs d'échelle, à l'instar d'une

84 Il est à noter que les films dits choraux proposent des entrelacs narratifs le plus souvent chronologiques. Notamment *Short Cuts* de Robert Altman tisse chronologiquement neuf nouvelles de Raymond Carver impliquant au total vingt-deux personnages. Cette poly-narration ne donne lieu à aucune complexification chronologique.

85 J. Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 56.

86 *Ibid.*, p. 58.

87 *Ibidem*.

88 *Ibid.*, p. 65.

notion de nature quasi-fractale, permettant ainsi d'étudier le montage à toute échelle.

De nombreux *patterns* filmiques ont été mis au jour, sous forme des structures spatiales, géométriques ou s'apparentant à des motifs : le labyrinthe et le ruban de Möbius chez David Lynch⁸⁹, la mosaïque chez Jean-Daniel Pollet⁹⁰, la boucle chez Béla Tarr⁹¹ ou Harun Farocki⁹², ou encore la répétition intermittente (*flicker*) chez Paul Sharits⁹³. La notion de *pattern* permet ainsi d'établir une homologie entre, d'une part les structures qui peuvent sous-tendre à large échelle les films (que ceux-ci appartiennent au cinéma narratif, dyslinéaire, dynarratif ou encore expérimental) et, d'autre part, les formes spatiales, les motifs géométriques qui sont des vecteurs privilégiés de pensées. Les liens féconds entre pensée et espace, reliant formes spatiales et travail de conceptualisation ont notamment été plébiscités par les travaux de Jean-François Lyotard, de Gilles Deleuze ou encore de Jacques Derrida⁹⁴. Comme l'écrit Jean-Jacques Wunenburger, « [...] la topologie constitue la modalité première à travers laquelle la pensée se met en scène, se met

-
- 89 Cf. B. Léon, « Du film au dispositif virtuel. Le "ruban de Möbius" à l'épreuve des images », *La Furia Umana*, n° 30 [en ligne, consulté le 30 août 2018]. <http://www.lafuriaumana.it/index.php/63-archivelfu-30/634-benjamin-leon-du-film-au-dispositif-virtuel-le-ruban-de-moebius-a-l-epreuve-des-images>.
- 90 J.-P. Fargier, « Vers le récit rouge », *Cinéthique*, n° 7-8, 1970, pp. 9-19.
- 91 D. Marguet, « *Sátántangó* ou les ellipses de la traduction », in C. Maury et S. Rollet (dir.), *Béla Tarr, de la colère au tourment*, op. cit., p. 76.
- 92 C. Blümlinger, « De l'utilité et des inconvénients de la boucle pour le montage » / « On the Uses and Disadvantages of the Loop for the Montage », in C. Pontbriand (dir.), *HF/RG*, Paris, Jeu de Paume/Black Jack Éditions, 2009, pp. 77-87.
- 93 R. Krauss, « Paul Sharits/Rosalind Krauss », *Paul Sharits. Dream Displacement and other projects*, cat. exp. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1976. (Article paru dans *Paul Sharits*, Paris, Les presses du réel, 2008, pp. 47-55.)
- 94 Cf. T. Lenain (dir.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1997. En particulier l'introduction de T. Lenain.

en images. Tout logos est d'abord immanent à des images qui renvoient à des formes sensibles⁹⁵ ». Les formes spatiales, les images archétypales ou universelles, deviennent alors des puissances discursives, des « vecteurs d'intelligibilité » :

Cercle, ligne, croix, triangle, pyramide, œuf, corps, arbre, nœud, balance, labyrinthe, pli, fleuve, parenté, etc. ne constituent pas une encyclopédie hétéroclite d'images pédagogiques subalternes, mais une sorte de lexique et de grammaire générative de contenus de pensée, de modélisations du réel, de tropismes explicatifs du monde. Ces agencements sensibles et spatiaux comportent dans leur propre structure sensible des nervures, des tensions, qui peuvent servir de support à des développements, des déductions, des interprétations, qui servent à rendre le monde plus intelligible. Même si ces images, métaphores, modèles peuvent être amenés à être critiqués, épurés, corrigés, ils contiennent originellement des virtualités cognitives, qui parfois deviennent des programmes d'intellection.⁹⁶

Aussi, la notion de *pattern* que nous proposons s'apparente à un « agencement sensible et spatial » pour reprendre les mots de Jean-Jacques Wunenburger, induisant, par ses capacités imageantes, des dynamiques de connaissances et de descriptions utiles pour l'analyse des structures de montage à des échelles multiples.

95 J.-J. Wunenburger, « Métaphore, poétique et pensée scientifique », *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVIII-117, 2000, p. 45 [en ligne, consulté le 30 septembre 2016]. <http://ress.revues.org/707>.

96 *Ibidem*.

Auteur : Olivier Zuchuat est professeur HES associé au département cinéma de la HEAD – Genève (HES-SO). Réalisateur et monteur, il a notamment réalisé les essais cinématographiques *Djourou* (2004), *Au loin des villages* (2008), *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit* (2013) et *Le périmètre de Kamsé* (2020), tous distribués en salle en Europe. Il a co-dirigé les ouvrages *Montage – Une anthologie (1913-2018)* et *Lav Diaz : faire face*.