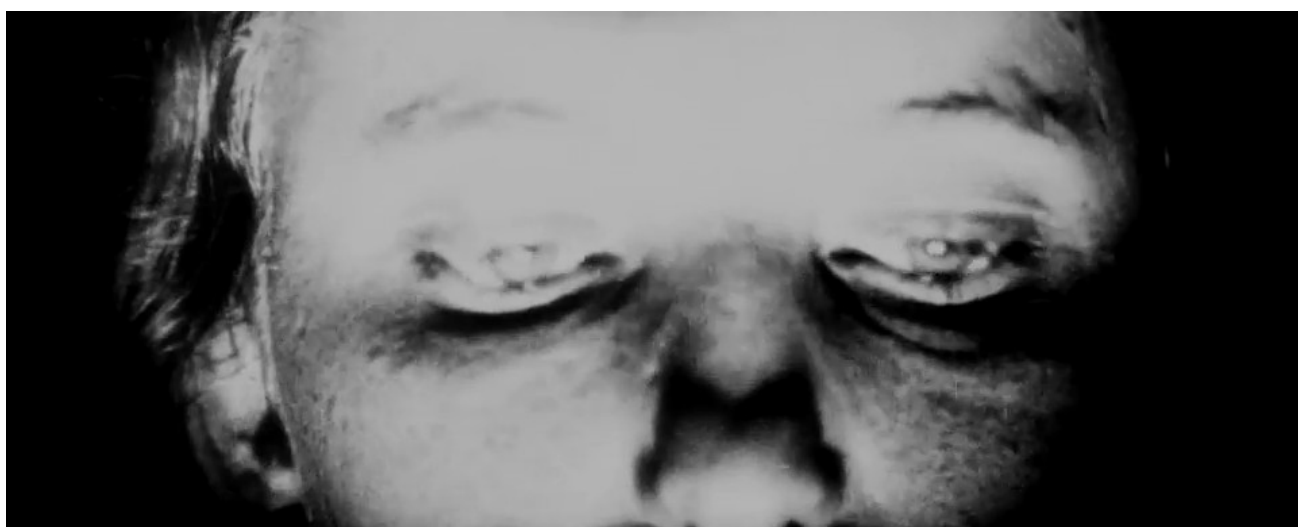


école de philosophie — 5ème année  
« l'ordre des choses »

février 2023

— LA MESURE DE L'ORDRE

le montage comme idée et comme opération



## Introduction : L'ordre des choses

#1 | *Notre Siècle* (Pelechian, 1982)

#2 | *L'évangile selon saint-Matthieu* (Pasolini, 1964)

### (1) Le montage comme idée

#### (1A) Des espaces imaginaires

#3 | *The Lonedale Operator* (Griffith, 1911)

#### (1B) Un ordre personnel

#### (1C) Un langage d'avant Babel

#4 | *Où gît votre sourire enfoui ?* (Costa, 2001)

### (2) Le montage comme opération

#### (2A) La monteuse comme productrice

#5 | *Kino-Pravda 19* (Vertov, Zvilova, 1924)

#### (2B) La victoire de l'œil

#### (2C) Intelligence des machines

## Ouverture : Des machines de montage

## Introduction : L'ordre des choses

En 1982, le réalisateur arménien Artavazd Pelechian réalise *Notre Siècle*, financé par l'audiovisuel d'État soviétique (Erevan Studio). C'est son 10ème film, et c'est le plus long de sa filmographie : 47 minutes. Il tourne certaines des images, en fait tourner d'autres, en emprunte qui existent déjà. Le montage est d'Aïda Galstyan, qui a monté la plupart de ses films. Je vous montre les 15 premières minutes.

#1 | *Notre Siècle* (1982)

Artavazd Pelechian



Cette année, nous parlons de l'« ordre des choses », avec toute cette dureté et toute cette polysémie du mot « ordre », avec tout cet attrait et cette mollesse du mot « choses » ; avec ce supplément de violence qu'est, à nos oreilles, l'expression « l'ordre des choses », ou plutôt sa phrase consacrée : « nous n'y pouvons rien, c'est dans l'ordre des choses ». L'ordre des choses s'annonce d'abord comme ce auquel on ne peut rien, ce sur quoi nous n'avons pas prise. Au contraire : l'ordre des choses, *qu'y pouvons-nous ?* semble être la question subsidiaire, obligatoire. Sans cette question immédiate, on peut se demander s'il est même raisonnable de prendre la parole, à propos de l'ordre des choses. Et si je me permets de vous parler de montage, aujourd'hui, c'est qu'il a été dit, au siècle dernier, que le cinéma *y pouvait quelque chose*, à cet ordre, et qu'un de ses attributs primordiaux, le montage, se présentait comme l'opérateur d'une telle puissance.

Cela a pu être dit manière très frontale. Il y a des gens, des Russes comme Sergueï M. Eisenstein, pour qui le montage allait pouvoir produire « *une subjectivité révolutionnaire de masse* »<sup>1</sup>. Dans les années 20, 30, on a entendu ça, puis jusque dans les années 60, 70, et cela n'a pas vraiment eu lieu. On ne va pas pour autant cesser de croire dans le montage comme opérateur d'une puissance d'un cinéma, mais il y aura d'autres voies. Si je vous montre Artavazd Pelechian pour commencer, c'est qu'il hérite de toute cette pensée du montage que l'on pourrait qualifier de dictatoriale, celle qui, avec Eisenstein, a voulu « *fendre des crânes* ». Mais vous avez vu — je pense que vous avez vu — comment Artavazd Pelechian emmène cet héritage ailleurs. Il continue à porter une très haute idée du montage, mais il ne s'agira plus de prétendre renverser un « ordre des choses » ou d'en convoquer un nouveau, de « *fendre des crânes* » ni d'y implémenter de « *nouvelles subjectivités* », comme le docteur Frankenstein met un cerveau dans le crâne de sa créature.

De plus en plus, il s'agira, à la table de montage, de travailler les distances, d'observer les images à distance. De table de dissection, cette table redevient une table d'observation. On ne cherche plus la fusion entre la puissance de l'image et le sujet-spectateur. C'est presque paradoxal. On pourrait dire qu'à notre siècle présent, ceux<sup>2</sup> qui s'intéressent aux puissances du montage les considèrent plutôt comme ce qui pourrait nous protéger de la fissure crânienne, de l'endoctrinement. Il y a tant d'images et de sons qui constamment nous assaillent et s'enfuient. Commencer à les monter, agir sur elles, à défaut d'être une véritable contre-attaque, apparaît comme une manière de moins les subir.

Moi qui suis monteur de métier, cette évolution du discours politique sur le montage m'a toujours posé deux questions.

1 — Quant à la plasticité du sujet-spectateur : être révolutionnaire, est-ce vouloir fendre des crânes ou est-ce vouloir les protéger de ce qui pourrait les fendre ?

2 — Dans un cas comme dans l'autre, qu'est-ce que ces prétentions et ces débats ont concrètement à voir avec le fait de monter ?

---

1 Ou des juifs allemands comme Walter Benjamin, pour qui il donnerait accès à une « *nouvelle région de la conscience* »

2 Voir *La méthode du montage*, séminaire de Bernard Aspe à Bagnolet, en 2019. Voir les écrits sur le cinéma de George Didi-Huberman.

L'enjeu de cet exposé sera donc de définir ce qu'on entend vraiment par montage, lorsqu'on le retrouve dans de tels débats. Comment sa définition s'est trouvée informée par le cinéma presque dès sa naissance, et comment elle a informée le cinéma en retour. D'ici, on aura quelques éléments supplémentaires pour apprécier son utilisation à l'intérieur mais aussi à l'extérieur du champs du cinéma. Il m'a fallu pour cela découper la définition en deux strates, qui seront aussi les deux parties de mon plan :

### (1) Le montage comme idée

### (2) Le montage comme opération

On va voir le début d'un film de Pier Paolo Pasolini, *L'évangile selon Saint-Matthieu*. C'est son cinquième film, après deux fictions, *Accatone* et *Mamma Roma* qu'on pourrait qualifier de néo-réalistes et deux documentaires *La Rabbia*, un film de montage que l'on verra au ciné-club, et *Comizi d'amore*, une enquête sur la sexualité des italien·ne·s. Il tourne donc 4 films absolument ancrés dans le présent, dans ce début des années 60 (ainsi qu'un film de repérages en Palestine pour l'*Évangile*, qui sortira plus tard). Et soudain, en 1964, il réalise une adaptation tout à fait anachronique de l'*Évangile*. Le montage est de Nino Baragli.

#### #3 | *L'évangile selon saint-Matthieu* (1964)

Pier Paolo Pasolini



# (1) Le montage comme idée

## (1A) Des espaces imaginaires

Ce qui est difficile, d'emblée, c'est qu'on ne vient pas de voir un «montage» ; on vient de voir un extrait de film. Et on sent qu'essayer d'en extraire cette question du montage relève d'une opération de pensée qui ne va pas de soi. J'imagine qu'ayant écouté mon introduction, vous avez dû être attentif·ve·s à ce qui se jouait du côté du montage, mais est-ce vraiment cela que l'on observe, quand on voit le début de *l'Évangile selon Saint Matthieu* ? Moi-même, malgré ma déformation professionnelle, je ne pense pas si régulièrement au montage, quand je vais au cinéma.

Dans l'extrait précédent, celui d'Artavazd Pelechian, sans doute le montage nous a-t-il davantage sauté aux yeux, du fait de l'hétérogénéité des matériaux, et de l'irréalité de la situation montrée. En effet :

- Le temps ne s'écoule pas linéairement (le *countdown* de décollage est mensonger)
- Plusieurs temps semblent manifestement se mélanger : les étapes du décollage ne se suivent pas de manière rigoureuse. (Temps cubistes)
- Plusieurs décollages différents, donc plusieurs espaces, plusieurs mondes même (états-uniens et soviétiques, au moins) semblent se mélanger.
- De nombreux raccords, passage d'un plan à un autre sont des pures événements plastiques, rythmiques et/ou réthoriques. Aucun ne décrit de continuité spatio-temporelle.

Pour autant, le film de Pelechian est *a priori* plus réel que celui de Pasolini. En tous cas, on accorde d'avantage de crédit, à notre époque, à l'envol de soviétiques et d'américains dans l'espace qu'à la descente de l'Ange Gabriel sur la Terre. Mais la situation montée dans le film de Pasolini est vécue plus réellement, elle a davantage d'attributs de la réalité :

- le temps s'y écoule plus linéairement.
- l'espace, y compris celui de l'apparition de Gabriel, est présenté dans sa vraisemblance.

• **Premier constat** donc : le montage dispose de son propre régime de réalité, ses propres coordonnées spatio-temporelle, ses propres principes de continuité. Le cinéaste et théoricien soviétique Lev Koulechov, qui aura brièvement été le professeur d'Eisentein, résume cela ainsi, au début des années 20 :

Grâce au montage, des espaces imaginaires peuvent être créés à partir de fragments d'espaces réels, l'écoulement du temps peut être arrêté, accéléré, ralenti, inversé. Le cinéma semble ainsi promettre une possible domination de toutes les coordonnées de l'expérience.

• **Deuxième constat** : ce régime de réalité dont dispose le montage est plus ou moins apparent. Chez Artavazd Pelechian, il est plus visible que chez Pier Paolo Pasolini. Il s'annonce davantage, on en décèle les coutures.

\*\*\*

Mais voyons ce que l'on pourrait dire du montage, même s'il semble plus discret, dans ce début de *l'Évangile*. Déjà : il s'articule autour de la *figure* la plus dominante de l'histoire du montage, cette *figure* est ce qu'on appelle le *raccord-regard*. C'est l'idée que ce qui suture deux blocs de réalité enregistrée, ce qui nous permet de passer d'un bloc d'espace-temps<sup>3</sup> à un autre, c'est l'opération du regard. C'est un évidence qui est découverte très tôt, dès le cinéma muet américain, chez David W. Griffith, et que Lev Koulechov dont je viens de vous parler, va théoriser dans son école et son laboratoire. On s'aperçoit que si on a un plan de quelqu'un·e qui regarde quelque chose, hors de l'espace de ce plan ; et qu'ensuite, on colle un autre plan, pour peu qu'un minimum de continuité et de vraisemblance circule entre ces deux plans, pour peu que certaines règles de géométrie soient respectées, alors on se dit : *voilà* ce que cette personne regarde ! Et on se le dit sans même avoir à se le formuler.

Je vous montre une version primitive de cette figure du *raccord-regard*, dans un film de Griffith de 1911.

---

3 Pour parler comme Gilles Deleuze dans *Cinéma I et II*

#### #4 | *The Lonedale Operator* (1911)

David W. Griffith<sup>4</sup>



Celui-là est émouvant, car on voit qu'il ne marche pas très très bien. Il demande un petit effort de vraisemblance de notre part... Ces *raccords-regards* articulent ce qu'on se met à appeler le *champs-contrechamps*. Le *champs-contrechamps* est la forme de montage initiée par les *raccords-regards*. Ensuite, le *champ-contrechamp* peut s'autonomiser : on n'a pas besoin, à chaque raccord, de repasser par l'opération du regard, mais l'espace a été produit par la réciprocité du regard. Et je pense que vous voyez en quoi cette forme est la forme majeure, depuis l'invention du cinéma parlant au début des années 30, car c'est devenu la forme privilégiée de la conversation, car elle évite d'avoir à choisir au tournage, car elle laisse tout le choix au moment du montage. C'est une manière parmi d'autres de construire un « espace imaginaires à partir de fragments d'espaces », comme le dit Lev Koulechov. On peut aussi, comme dans ce même film se baser sur l'architecture ou le mouvement etc.



4 Montage 1969, Sylvie Pierre : « [Griffith] est dans l'histoire du cinéma, l'exemple typique de quelqu'un capable de produire une forme ou un concept sans pouvoir faire correctement la théorie de ce concept, et cela parce que le présent historique où il se situe, le texte culturel et l'idéologie qu'il hérite de son temps ne lui en fournissent ni les moyens ni même le besoin. »



Ce qui m'intéresse en premier lieu dans l'*Évangile*, c'est que Pier Paolo Pasolini ressilencie la *figure* du *champ-contrechamp*, et la pousse vers une certaine abstraction. On imagine bien que Marie et Joseph sont dans un même espace-temps, et que l'on assiste à leur échange de regard. Il y a plusieurs allez-retours. Mais rien n'est encore dit. Et aucun plan plus large ne nous a confirmé ni ne nous confirmera cette co-présence. Il n'y a pas un seul plan dans l'extrait (et pas tellement dans le film d'ailleurs) où l'on peut voir Marie et Joseph ensemble. Le cinéma classique exige souvent un plan, que l'on peut appeler *master*, dans lequel l'ensemble des coordonnées et des protagonistes d'une situation peut être identifié. Pier Paolo Pasolini refuse ça catégoriquement, et il en profite pour instiller un léger flottement : les deux plans ne sont pas filmés avec la même focale (la focale de Marie est plus courte que celle de Joseph), et on ne reconnaît pas derrière eux le même arrière-plan : ils ne semblent pas appartenir exactement à la même réalité.

Pourquoi, à notre avis, il fait ça ? Le silence, déjà : il y a moins trois raisons<sup>5</sup>. (1), car il n'y a pas besoin de texte. En 1964, en Italie, on sait *a priori* comment commence le Nouveau Testament, on l'a déjà lu ou entendu mille fois. (2) On a aussi vu Marie mille fois, avec son voile sur la tête, je pense où qu'on soit, en Italie ou même en Occident. Ce que l'on n'a pas encore pu voir, car seul le cinéma peut le montrer, c'est le moment d'incrédulité qui a dû circuler entre Marie et Joseph quand ce ventre a commencé à grossir. Pour saisir cette incrédulité, pour ressusciter les peintures, les incarner, il faut un peu de silence et d'immobilité. On n'apporte pas un tel événement dans l'histoire figurative sans un peu de recueillement<sup>6</sup>. (3) L'Ancien Testament commence par le *verbe*. Pasolini fait l'hypothèse que le Nouveau commence par du silence. Il faudra attendre Gabriel pour avoir les premiers mots, mais nous y reviendrons.

Dans ce champs-contrechamps donc, il y a d'un côté celle qui sait, et de l'autre, il y a l'incrédule. Dans deux mondes donc qui ne peuvent pas se rejoindre, dans deux réalités disjointes. Et ce que permet la *figure* du *champ-contrechamp*, c'est de ne pas choisir de quel côté nous sommes. Cette possibilité d'absence de choix (« qui regarde ? ») est généralement une des misères de la *figure* du *champ-*

---

5 Une quatrième raison, : c'est l'hypothèse de Godard dans *3A La Monnaie de l'Absolu* selon laquelle la langue italienne était, après guerre, passée définitivement *dans* les images.

6 Selon Nicole Brenez, le raccord est « *l'événement majeur introduit par le cinéma dans l'histoire de la représentation figurative* »

*contrechamp*. Il y a tant de films où on ne sait pas qui regarde qui, où le regard se cache en permanence derrière la neutralité feinte, la pseudo-démocratie du *champs-contrechamps*. Chez Pier Paolo Pasolini, c'est bien plus retors : il rend notre regard intenable. À la fois, nous sommes de son côté à elle, car nous aussi nous savons, nous connaissons le Nouveau Testament, nous savons que Gabriel est venu la visiter, que Jésus est dans son ventre etc. De l'autre, nous comprenons l'incrédulité de Joseph face à cette grossesse impossible, douteuse. Le *champs-contrechamps* ici ne distingue donc pas deux simplement « points de voir » sur une même situation, il tranche entre deux réalités inconciliabes. Ou du moins, que le silence ne permet pas de concilier.

Joseph s'enfuit, tourne le dos à Marie qui le suit et continue de le regarder partir un moment, puis baisse les yeux, comme en elle-même. Joseph arrive à la ville, et c'est de nouveau un *champs-contrechamps* qui va décrire cette seconde « séquence ». La ville est, comme dans les peintures de la Renaissance l'arrière-plan de la scène. Mais la scène n'a rien de biblique : des enfants jouent. Et c'est cette image de l'enfance, semble nous dire le montage, qui fait défaillir Joseph. Pour nous, c'est quasiment l'image la plus « documentaire » (les enfants ne semblent pas particulièrement dirigés, ils jouent), et pour Joseph, c'est l'image la plus mentale (il s'imagine un fils). Joseph ferme les yeux, le son des enfants s'estompe brutalement, dans une intervention de montage très volontaire, et Joseph rouvre les yeux, comme pour se demander où est passé le son du film. Nouveau raccord-regard, miraculeux : L'ange Gabriel s'est substitué aux enfants jouant. Sur le raccord miraculeux, la parole, immédiate : le message de Dieu. Un seul gros plan, rapide, sur Gabriel, et on revient à Joseph. L'intégralité du miracle se joue sur son visage. Pier Paolo Pasolini sait que le spectateur de 1964 ne va pas être impressionné par l'apparition de Gabriel dans un *champ-contrechamp* : d'un point de vue de trucage, c'est basique. Ce qui impressionne, c'est le miracle dans les yeux de Joseph. Des sourcils froncés, soudain, il se met à sourire: la musique commence. Le miracle a été actualisé. Joseph revient chez lui. Marie l'attend. Rien n'a besoin d'être dit. Un nouveau *champs-contrechamps*. Il sourit, comme pour dire « je te crois ». Elle sourit, comme pour dire. « Bon alors, tu vois bien ? ». Et en même temps, beaucoup plus est dit que ces deux phrases un peu ridicules que je viens de prononcer.

Ce n'est pas non plus tout ce qui se passe dans ce montage, en terme de *figures*. Il y a un *raccord dans l'axe*, entre les deux plans de Gabriel : on passe d'une valeur large à une valeur serrée, dans le même axe. Puis, il y a exactement le même *raccord dans l'axe*, sur Marie, quand Joseph revient à la maison. C'est une double-*figure* : le *raccord dans l'axe* devient aussi une *rime*. Par ailleurs, il y a au moins deux « *ellipses* ». Les trajets aller et retour de Joseph, s'ils sont montrés, sont figurés par synecdoque : on imagine bien que l'essentiel de son trajet, possiblement très long, n'est pas montré. Il y a une autre figure qui est indiquée mais qui n'advient pas tout à fait, c'est le *montage alterné*, et qui consiste à montrer par alternance deux actions qui se déroulent en parallèle : pendant un moment, on peut croire qu'on va rester avec Marie, tandis que Joseph s'éloigne. Mais finalement, on rattrape Joseph dans l'*ellipse*, et on reste avec lui. On ne reverra Marie qu'à son retour.

## (1B ) Un ordre personnel

On voit qu'il y a à la fois tout ce que je viens de dire, et que pour autant ça ne dit pas grand-chose du film en lui-même. Déjà parce qu'il n'y a pas que le montage dans un film, ensuite parce que le montage, au fond, ce n'est pas ça. Ce n'est pas un répertoire *figures*. Les *figures*, en cinéma, c'est un peu comme en littérature : ça sent fort la poussière et les bancs d'école. On les perçoit le plus souvent sans les nommer, sans s'en rendre compte. Et vous voyez bien que ça a peu à voir avec l'expérience de visionnage. Le plus souvent, ce qui se joue dans un raccord, un agencement, passe bien en-dessous du radar des catégories. Chaque film un minimum inventif, comme en littérature, invente son propre régime de *figures*. Le cinéaste français Jean Epstein le dit très bien, depuis les années 30 :

Ainsi chaque film, comme de lui-même, tend à se créer son ordre personnel de transfigurations sentimentales, sa symbolique propre, dont les significations ne valent que dans ce film-là et non dans aucun autre.

Une des différences avec la littérature, c'est qu'on n'a pas accès à l'acte de naissance du langage. Le verbe était au commencement. Tandis que la naissance du cinéma, on y a accès, directement, matériellement. On peut revoir les premiers films. Et relire ce qui a été dit sur ces premiers films par les premières personnes qui les ont faits, et par les premières personnes qui les ont vu. On a mis un plan à la suite d'un autre, sur une bobine, et quelqu'un · e a dit : « ça marche ».

Qu'est-ce qui marchait ? On ne sait pas bien, mais quelque chose marchait. Quelque chose comme du sens, de l'affect, une structuration de la perception. Le *raccord-regard*, on s'est rendu compte que ça « marchait ». Puis des gens se sont dit : « Ça marche, mais pas à tous les coups. Des fois, ça marche mieux. ». Et ils ont commencé à régler ça, à légiférer, à courir comme toute théorie derrière la réalité... Mais ça n'a rien à voir avec les traités de *Linguistiques*, dans la mesure où ça n'est pas postérieur à un langage constitué. C'est simultanément, expérimental. On pourrait dire qu'il n'y a pas eu d'enfance du cinéma. Le montage, d'emblée, a été sa conscience, son domaine d'exploration et de théorisation<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> « Nous sommes arrivés tels des bédouins ou des chercheurs d'or. Sur un terrain vierge. Sur un terrain offrant des possibilités inimaginables dont jusqu'à présent encore une portion ridiculement infime a été défrichée et cultivée. » S.M. Eisenstein

Je résume à grands traits ce moment de naissance du cinéma. Il y a eu un premier miracle : nous réussissons à dominer le phénomène de « persistance rétinienne » par la reproduction mécanique régulière de photogrammes. Le cinéaste et théoricien français Jean Epstein décrit ainsi ce miracle dans son essai *L'intelligence d'une machine* :

Qu'une réalité puisse cumuler continuité et discontinuité, qu'une suite sans fissure soit une somme d'interruptions, que l'addition d'immobilités produise le mouvement, c'est ce dont la raison s'étonne depuis les Éléates.

Ce miracle, c'est ni plus ni moins l'invention du cinéma, c'est à dire la domination technique de cette « étonnement », de ce fait que l'on peut faire du continu avec du discontinu, du mouvement avec de l'immobile... Dans le sillage de ce miracle, s'en produit immédiatement un second : le montage. On s'aperçoit que ces blocs de réalité continue enregistrée, quand on les assemble, peuvent reproduire eux aussi des continuités, par-delà les *raccords*. Non seulement, on peut reproduire la réalité d'un moment vécu, mais on peut aussi produire la réalité de moments imaginaires, reproduire la réalité de plusieurs moments, des continuités d'action mais aussi d'ordre poétique, affectif voire intellectuel.

Ce miracle produit une concurrence, très bien identifiée par Jean Epstein :

Un groupement d'images est, en effet, orienté concurrentement et par sa teneur en données concrètes et par son pouvoir émouvant. Cette double orientation gouverne le découpage et le montage des films, c'est-à-dire la façon dont les différents plans sont prévus et assemblés.

Il y a concurrence entre les « données concrètes » et le « pouvoir émouvant ». Par « données concrètes », on peut entendre « réalité extérieure » et par « pouvoir émouvant », on peut entendre « réalité psychique ». Le montage se propose d'opérer sur cette zone de concurrence entre les « données concrètes » de la réalité et le mouvement de notre film intérieur. Autrement dit, le cinéma se donne la possibilité de synchroniser l'activité psychique de toutes les spectateurices du monde. Dans un langage qui se présente comme transparent et universel.

## (1C ) Un langage d'avant Babel

Extrait d'un entretien de 1992 entre deux cinéastes-monteurs qui se sont particulièrement intéressés à la question de la communication, et aux limites du langage : Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard.

### **Artavazd Pelechian**

On dit souvent que le cinéma est une synthèse des autres arts, je pense que c'est faux. Pour moi, il date de la tour de Babel<sup>8</sup>, d'avant la division en différents langages. Pour des raisons techniques, il est apparu après les autres arts mais, par nature, il les précède. J'essaie de faire du cinéma pur, qui ne doit rien aux autres arts. Je cherche un montage qui créerait autour de lui un champ magnétique émotionnel. [...]

### **Jean-Luc Godard**

Le cinéma était, oui, un langage d'avant Babel, que tout le monde comprenait sans avoir besoin de l'apprendre. Mozart plaisait aux princes, les paysans ne l'entendaient pas. Alors qu'un équivalent cinématographique de Mozart, Chaplin, a plu à tous le monde. » Les cinéastes ont cherché quel était le fondement de l'unicité du cinéma, une recherche qui est, elle aussi, une attitude très occidentale. Et c'est le montage. Ils en ont parlé beaucoup, surtout dans les époques de changement. Au vingtième siècle, le plus grand changement a été le passage de l'empire russe à l'URSS ; logiquement ce sont les Russes qui ont le plus progressé dans cette recherche, simplement parce que, avec la Révolution, la société était en train de faire du montage entre avant et après.

---

8 Développer, s'il y a le temps, sur la note retrouvée de Eisenstein : DIONYSOS = NAISSANCE DU MONTAGE  
Le montage serait-il une puissance orphique capable de nous faire regagner l'unité à jamais perdue ?

## (2) Le montage comme opération

En 1998, le couple de cinéastes Danièle Huillet Jean-Marie Straub sont au Fresnoy, à Tourcoing, pour re-monter une troisième version de leur film *Sicilia !* Le cinéaste Pedro Costa les filme au travail, dans le cadre d'une série de portraits de cinéastes intitulée *Cinéma, de notre temps*.

#5 | *Où gît votre sourire enfoui ?* (2001)

Pedro Costa



Il y a des films où on cherche un meurtrier, d'autres où on cherche l'amour, d'autres où l'on cherche la construction du communisme. L'action de ce film est de chercher des coupes. Ce qui fait que l'on est en train de regarder au moins deux films à la fois<sup>9</sup>. Ici, on est en train de regarder le film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub en même temps que le film de Costa. Et forcément, les deux films se commentent l'un l'autre. L'enjeu de la coupe du « da vero ? » est la question de la vérité, et de la justesse et de la difficulté de son énonciation.

Ce à quoi répond le dialogue entre Huillet et Straub, en rangeant les rushes : « c'est difficile de pas raconter de conneries / pas tellement, il suffit de se taire ». Pedro Costa dévoile ainsi une forme de continuité entre la recherche de vérité dans la vie et le travail de Huillet et Straub. Le montage est aussi un moment de vérité. Pas seulement comme résultat à la projection, pas seulement comme spéculation théorique. Également comme *opération*.

---

9 Ce n'est pas comme dans Kino-Pravda où le film qui se monte à l'écran EST aussi le film que l'on est entrain de voir.

## (2A) La monteuse comme productrice

Si je devais résumer l'activité de montage en une phrase, je dirais : un répertoire de gestes et de techniques visant à construire, à partir d'images et de sons, une forme filmique. Elle fait partie de ce temps qu'on appelle la post-production, qui peut suivre ou se chevaucher avec le temps du tournage, et dans lequel sont incluses d'autres opérations comme le bruitage, le mixage, l'étalonnage, les effets spéciaux, les titrages etc. C'est un **moment** souvent plus long que le tournage, moins cher à financer, plus élastique, plus proche du moment de l'écriture. C'est le moment où le film se met, enfin, à ressembler à lui-même.

Il y a un **espace**, celui de la salle de montage<sup>10</sup>, obscure, telle que vous venez de la voir dans #5, organisée initialement autour d'une « table de montage ». Aujourd'hui, avec le numérique, on dit une « station de montage ». Harun Farocki en dit beaucoup de mal :

Dans la salle de montage le travail et le patronat se rejoignent, on imagine où peut mener une telle rencontre. Une salle de montage est un lieu inhospitalier, semblable en cela aux réduits qui servent de planque aux chefs de chantier ou aux contremaîtres dans les usines. Les postes avancées de la bureaucratie sur le champ de la production.

Cette salle, elle peut faire penser à salle de contrôle, à une salle d'opération, à un laboratoire<sup>11</sup> etc. Aux débuts, la salle de montage ressemble à une « chaîne de montage », au sens le plus industriel du mot. À l'aide d'une machine, on y assemble de la matière pour sortir un objet fini. Le mot vient de là, du français, on le trouve dès les années 0 ou 10, ça dépend des généalogies, et il est repris en russe, *montaj*. C'est cette consonnance productive de la « chaîne de montage » qui a plu aux cinéastes soviétiques, au nom de cette idéal du cinéaste, de l'artiste, de l'auteur « comme producteur ». « Auteur comme producteur » : c'est-à-dire pleinement engagé dans la lutte des classes auprès du prolétariat. Cette notion d'« auteur comme producteur » est rendue fameuse par

---

<sup>10</sup> *La salle de montage*, Harun Farocki

<sup>11</sup> *Dégradation d'un art : le montage*, Henri Colpi (1956) | « Le chronomètre et le métronome hantent la salle de montage qui devient alors l'officine, presque le laboratoire, où l'art muet élabore les œuvres de son âge d'or. »



l'intervention du théoricien Walter Benjamin à l'Institut pour l'étude du fascisme en 1934<sup>12</sup>, mais sa généalogie est à chercher dès les années 20 du côté d'auteurs soviétique<sup>13</sup>.

Il y a des **conditions** économiques, sociales et politiques qui rendent possibles de telles opérations. On voudrait polariser cela entre la production la plus industrielle — au sens de l'industrie culturelle honnie par Theodor Adorno — et la production la plus confidentielle, expérimentale, avant-gardiste, comme les films de Huillet & Straub ou ceux de Pedro Costa. Et il est vrai que le cinéma semble être un des domaines culturels avec la plus grande « tessiture » de financement (entre le demi-milliard de \$ de *Avatar* et les quelques milliers d'euros que peuvent coûter un film comme *Où gît votre sourire enfoui ?*). Pourtant, la distinction entre cinéma industriel et avant-garde est historiquement complexe, surtout en ce qui concerne le montage.

En effet, la pré-histoire du Cinématographe est déjà prise dans des logiques industrielles (aux États-Unis, c'est l'inventeur et homme d'affaire Thomas Edison qui développe en premier le cinéma, tout en déposant des centaines de brevets sur l'électricité, l'éclairage, l'enregistrement sonore, la chaise électrique etc.) Même si tous les premiers films de cette pré-histoire appartiennent de plein droit à une généalogie du cinéma « expérimental »<sup>14</sup> — au sens le plus scientifique du terme : on fait des expériences — ils sont précisément pris dans un complexe techno-scientifique et sa logique de développement capitaliste. La découverte du MONTAGE, telle que je l'ai décrite dans ma première partie — c'est-à-dire la possibilité humaine de regarder, bout-à-bout, deux blocs de durée enregistrés à

---

12 *L'auteur comme producteur*, Walter Benjamin (1934) | « le lieu de l'intellectuel dans la lutte des classes ne peut être fixé, ou mieux, choisi, que sur la base de sa place dans le procès de production. [...] Là aussi donc, le progrès technique est, pour l'auteur entendu comme producteur, le fondement de son progrès politique. »

13 *Art & Production*, Boris Arvatov (1926) | « Le prolétariat, évidemment, ne doit pas se contenter de connaître la vie abstraitement (par la science), mais aussi concrètement, dans toute sa réalité. Cependant, pour lui, ce n'est pas une question d'art, au sens d'un principe arbitraire, mais de fixation plus cohérente, plus précise, systématique et scientifique de la vie : le problème du reflet de la vie quotidienne est le problème de la vie quotidienne, et il doit être résolu sur le plan de la science (méthode dialectique) et de la technique — la photographie, le cinéma, le phonographe, le musée, les protocoles littéraires de la vie quotidienne, autrement dit, la fixation objective plus le montage dialectique des faits réels, au lieu de la combinaison subjective de faits inventés sur lesquels cet art de la représentation est fondé et sans lesquels il est inconcevable. »

14 *Aby Warburg et l'Image en Mouvement*, Philippe Alain-Michaud (1998)

des moments différents, voire dans des lieux différents, sans en être déboussolé ; la possibilité qui en découle de saisir cette assemblage hétérogène comme un *tout* — cette découverte du montage est bien la continuation de la découverte scientifique du phénomène de « persistance rétinienne ». Tout ça s'origine dans les techno-sciences positives.

Cette dialectique de l'industrie et de l'expérimentation sera encore plus vive en U.R.S.S. En effet, le contexte politique inédit d'une prise de pouvoir politique par l'avant-garde du mouvement communiste fait de l'U.R.S.S. la scène d'une jonction sans équivalent entre industrie et « avant-garde » artistique (Arvatov et Tretiakov dont je vous parlais tout à l'heure, mais également Varvara Stepanova, Alexandre Rodchenko, Kasimir Malevich, Gustav Klucis, Alexei Gan etc.) Il y a d'innombrables tendances et contradictions parmi ces avant-gardes, que je ne vais pas pouvoir décrire, mais on peut dire que toutes s'accordent plus ou moins sur l'idée d'une « réalisation de l'Art », au sens où Marx parlait d'une « réalisation de la philosophie ». Ce qui revient, pour l'art, à se dépasser, à s'abolir dans le mouvement des choses, de la vie, et de la construction du communisme. La tâche de l'avant-garde la plus expérimentale de ces années 20 semble se fondre avec les tâches de la dictature du prolétariat ; donc en premier lieu, avec l'industrialisation de la Russie arriérée : de nouvelles formes pour une nouvelle vie.

Jacques Rancière démontrera que la fusion de ces tâches révolutionnaires, politiques d'une part, et artistique de l'autre, a été principalement illusoire (la Révolution Politique et la Révolution Esthétique ne coïncident pas, dans la mesure où l'objet de la Révolution Esthétique est justement de délivrer le sensible de sa subordination au sens<sup>15</sup>) mais on ne peut pas comprendre l'enthousiasme des cinéastes soviétiques pour l'opération de montage — dans ses dimensions tant industrielles qu'expérimentales — sans se replacer dans ce contexte historique, politique et intellectuel précis<sup>16</sup>.

La réalisatrice et monteuse soviétique Esfir Shub, qui a initié Serguei M. Eisenstein à la pratique du montage, aura elle-même appris le métier de monteuse en re-

---

15 *Figures de l'histoire*, Jacques Rancière (2012)

16 Quand Sylvie Pierre disait de Griffith qu'il avait inventé des *figures* de montage sans les théoriser, car il n'en avait pas le besoin, on a ici à l'inverse un besoin vital de théorisation.

montant les films allemands et américains afin de les conformer idéologiquement au communisme, au Bureau de Montage du Goskino. Avec Eisenstein, elle re-monte par exemple la célèbre série du *Docteur Mabuse*, de Fritz Lang, afin d'en faire une critique plus explicite du capitalisme. En tout, elle remonte plus de 200 films importés. À l'inverse, les films d'Eisenstein comme *Le Cuirassée Potemkine* seront vus en Allemagne ou au USA re-montés par la censure.

Je n'ai malheureusement pas retrouvé la trace de ces films re-montés idéologiquement par Chub et Eisenstein. Mais je vais vous montrer une collègue de Shub au Goskino : Elizaveta Zvilova, dans la série des *Kino-Pravda / Cinéma-Vérités*, signée par Dziga Vertov. Vertov — ou David Kaufman — est et le grand frère de Mikhail Kaufman, chef-opérateur de la plupart de ses films, et de Boris Kaufman, chef-opérateur de tous les films de Jean Vigo (dont *À propos de Nice* et *Zéro de Conduite*, vus au dernier ciné-club. Ce n'est pas simplement de l'anecdote familiale, c'est pour vous faire sentir, à travers cette fratrie, la diagonale avant-garde/industrie dont je vous parlais à l'instant. Les *Kino-Pravda*, c'est une série de 23 films, qui s'étalent de l'été 1922 au printemps 1925, qui commencent donc avec la NEP et se terminent un an après la mort de Lénine. Ce sont des journaux d'informations, chroniques de la Russie soviétique tout juste sortie de la Guerre Civile. Le montage de chacun des épisodes suit un certain arbitraire des événements, procès des Socialistes Révolutionnaires, Électrification du pays, campagne de solidarité avec des enfants affamés, courses de voitures. Ils incluent même des scènes burlesques, dont le premier court-métrage de Eisenstein. L'épisode que je vous montre, le 19, date de 1924. C'est une traversée du Nord au Sud de la Russie, réflexion sur la connexion entre les villes et la campagne — question de montage s'il en est — et sur la place des femmes dans le processus révolutionnaire.



Ce que j'entends par **conditions**, c'est aussi ce qui rend d'emblée ce métier genré, dans tous les pays du monde<sup>17</sup>. On lit :

le montage a toujours été considéré comme "convenant au sexe féminin", en raison de sa similitude avec la couture, le tissage et d'autres formes de travaux manuels féminins<sup>18</sup>. [...] Et comme il s'agissait d'un travail "peu rémunéré et considéré comme subalterne et monotone", les femmes — généralement des jeunes femmes sortant tout juste de l'école secondaire et n'ayant pas ou peu de formation professionnelle — étaient considérées comme des candidates idéales pour cet emploi.<sup>19</sup>

Il est très récent que l'on commence à s'intéresser aux femmes qui ont pu être aux machines au moment où le montage s'inventait, Esfir Chub donc aux côtés de Sergueï M. Eisenstein. Elizaveta Svilova, que l'on voit dans **#3**, aux côtés de Dziga Vertov. Avec une part d'invention sans doutes équivalente, si ce n'est parfois plus grande dans la mesure où elles ont été les premières, avant les hommes, à comprendre en acte ce qui se jouait du cinéma à la table de montage.<sup>20</sup>

---

17 *Film editing as women's work*, Lilya Kaganovsky (2018)

18 *Dégradation d'un art : le montage*, Henri Colpi (1956) | « Le montage a longtemps été considéré comme un métier féminin, en raison, sans doutes, du maniement d'une paire de ciseaux. [Pourtant] Les coups de collier que souvent il requiert réclament une certaine virilité »

19 *Women Film Editors*, David Meuel (2016)

20 Un parallèle peut être fait avec l'histoire de la cybernétique, et de la place que les métiers que les femmes se sont vues assigner auprès des machines. Le cybernéticiens anglais Stafford Beer affirmera qu'une des tâches du *design* sera d'éliminer la femme entre l'homme et la machine, pour reprendre le « contrôle » créatif des opérations.

C'est cette place privilégié<sup>21</sup> qui a pu permettre à Esfir Shub d'inventer une nouvelle forme : le montage d'archives<sup>22</sup>. En 1929, avec sa trilogie *La Chute de la Dynastie Romanov*, re-montage d'actualités tsaristes — donc ennemies — au profit d'une lecture bolchevique des événements, elle propose, selon ses termes, « une histoire cinématographique cohérente, selon la méthode du constructivisme »<sup>23</sup>. Elle poursuit ainsi le travail de démontage-remontage qu'elle avait démarré sur le cinéma de Fritz Lang. On peut alors dire, comme le note le théoricien Martin Stollery, que ce travail « invisible » de cinéaste-monteuse se conforme nettement mieux à l'idéal d'« auteur comme producteur » que la figure encore très bourgeoise du génie, Eisenstein.

## (2B) La victoire de l'œil (Adorno)

Cette « invisibilité » du travail a une autre face. C'est « l'invisibilité » du montage lui-même, et c'est une invisibilité contradictoire, car c'est l'horizon le plus évident du montage que de chercher à être « invisible ». Walter Murch nous fait part d'un tel discours sur le raccord dans une conférence australienne qui a été traduite en français sous le titre *En un clin d'œil*<sup>24</sup>.

Walter Murch nous dit : ce qui dans l'expérience quotidienne de chacun·e se rapproche le plus de la coupe, du raccord, du passage entre deux plans, c'est le *clin d'œil*. Nous ne faisons que cligner des yeux sans nous en rendre compte et, par là, nous interrompons en permanence la continuité de notre perception, sans en être pour autant perturbés. Ainsi, dit Murch, la monteuse doit chercher des raccords aussi invisibles qu'un clignement d'œil. Car le raccord, c'est à la fois ce qui assemble et ce qui sépare. Donc plus la séparation est discrète, plus on s'imagine que les choses entrent en dialogue, en co-présence, en intimité d'autant plus puissante qu'elle navigue sous le seuil de la conscience. Murch incite donc à

---

21 *Eisenstein, Shub, and the gender of the author as producer*: Martin Stollery (2000)

22 Cette forme du montage d'archives, a fortiori d'archives considérées comme ennemies ou hostiles aura une descendance heureuse, notamment dans l'histoire des luttes « subalternes ». Pour ne citer que quelques films : *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982), de la cinéaste algérienne Assia Djebar. *Passage à l'acte* (1993), de l'autrichien Martin Arnold. En ce moment au cinéma, *Rewind and Play* du cinéaste franco-sénégalais Alain Gomis.

23 Esfir Shub : « emphasis on the fact is an emphasis not only to show the fact, but to enable it to be examined and, having examined it, to be kept in mind... »

24 Après l'abbé Sieyès, une autre référence possible à la Révolution Française : Joseph-Ignace Guillotin, le 21-01-1790 : "Messieurs, avec ma machine, je vous fais sauter la tête *en un clin d'œil*, et vous ne souffrez pas. La mécanique tombe comme la foudre, la tête vole, le sang jaillit, l'homme n'est plus !"

suivre ce mouvement physiologique « naturel », pour recoller l'étrangeté machinique de la perception re-montée sur notre perception réelle. On pourrait dire que le clin d'œil est pour Murch une zone commune de perception homme et machine, une sorte de passage cyborg. Ce faisant, Murch, quand il travaille, fait ce que font l'essentiel des monteuses et des monteurs depuis l'invention du montage, donc depuis David W. Griffith, ils « *refoulent le discontinu à l'œuvre dans le cinéma* »<sup>25</sup>. Ils font en sorte que le montage ne se voie pas, dans son intentionalité ni dans son geste — dans sa trace manuelle. C'est la victoire de l'œil sur la main.

On pourrait affirmer, à l'opposé : n'est-ce pas précisément cela que la forme d'une œuvre, donc d'un film : l'ensemble des opérations qui la constitue, encore visibles ? Que regarde-t-on lorsque l'on regarde un film ? Les choses, telles qu'elles ont eu lieu ? Ou bien la seconde réalité de leur manipulation ? Quel niveau d'opération sur la réalité observe-t-on ? Duquel niveau sommes-nous conscient·e·s et duquel opère réellement sur nous ? La forme, dit le théoricien allemand Theodor Adorno, est dans l'œuvre d'art tout ce en quoi l'intervention manuelle laisse des traces. Il n'est pas le premier à dire ça. Si je ne dis pas de bêtise, depuis l'idéalisme allemand (au moins depuis sa traduction romantique) il est admis que toute forme artistique est produite par une subjectivité opérante. L'unité secrète d'une œuvre est le révélateur de cette subjectivité. Ce qui m'intéresse bien sûr, dans cette phrase d'Adorno, s'est « l'intervention manuelle ». C'est l'idée que ce que la surface opératoire de la subjectivité, c'est la main<sup>26</sup>, c'est par la main que se mêlent *objet* et *sujet*, *matière* et *idée*, c'est par la main que se trouve la *forme*. La main qui écrit, peint, sculpte, compose, dessine etc.

Autant, en peinture ou en musique<sup>27</sup>, on est tentés de donner raison à Adorno. Ce qui change avec le cinéma, c'est que la main n'est plus nécessaire. Du moins, elle peut ne plus l'être. C'est une machine qui enregistre, d'abord manuelle mais très vite électrique ; c'est une autre machine qui projette, à moteur électrique elle aussi. On appuie sur un bouton et on pourrait partir : le réel ne cessera pas de

---

25 *Le Montage Organique, Eisenstein et la synthèse des arts*. Pascal Rousse (2019)

26 À ce sujet, voir *Le Livre d'Image*, de Jean-Luc Godard (2018), et sa citation de Denis de Rougemont en ouverture et credo : « *la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains* »

27 Je ne parle pas du XX<sup>ème</sup> siècle en peinture ni en musique bien sûr. Je force le trait pour rendre le paradoxe saillant.

s'écouler, et la machine-caméra ne cessera pas de l'enregistrer. Les opérations manuelles n'interviennent donc pas directement sur la réalité enregistrée, ou bien d'une manière indiscernable, qui correspond aux opérations sur la réalité de l'ère industrielle.

Le principal reproche adressé ici au MONTAGE, puissance d'agencement du réel, est d'être paradoxalement invisible. C'est de pouvoir dire « les choses sont là » alors même qu'on les a « manipulées ». Pour Theodor Adorno, la conséquence est très claire : il faut refuser, non seulement l'idée de MONTAGE, annonciatrice d'une époque désintégrée, où toute expérience est impossible, mais aussi le cinéma tout entier. Quand une puissance industrielle dispose d'un tel pouvoir de vraisemblance, de reproduction mimétique, automatique, infantile, invisible de la réalité, c'est forcément une puissance du faux<sup>28</sup>. Il ne faut pas laisser croire une seconde que ce que l'on voit reconstitué, remonté sous nos yeux pourrait être quelque chose comme la réalité et vis-à-vis duquel pourrait se vivre quelque chose comme une expérience.

---

28 C'est le type de critique que l'on pourra trouver armée dans le cinéma de Guy Debord, par exemple.

## (2C) Intelligence des machines (Murch)

Mais avant de dire qu'il n'y a pas de trace de main, il faudrait un peu détailler ce qui se passe entre la main et la matière. Il faudrait parler plus précisément des «objets techniques » du montage. De sa table, ou de sa station de montage. Par « objet technique », ici, il faudrait entendre l'expression du philosophe français Gilbert Simondon<sup>29</sup>. C'est à dire des êtres individués, soumis à des perfectionnements, des évolutions, des régressions, des détournements, de l'obsolescence, des incompatibilités etc.

On peut également entendre « objet technique » dans une approche plus marxiste des rapports sociaux et économiques à l'œuvre dans des monopoles de fabrication. C'est ce qui fait qu'à une époque donnée, le marché (occidental) est dominé par quelques fabricants de tables de montage, la *Moviola* (US) — celle que vous voyez dans #1 — la *Moritone*<sup>30</sup> (France), la *Steenbeck* (Pays-Bas) et la *KEM* (Allemagne). Puis, aujourd'hui, par une poignée de développeurs de logiciels, *Avid Technology* (Massachussets), *Adobe* et *Apple* (Californie) et *BlackMagic Design* (Australie), ainsi que d'équipements machines et hardware, *Apple* en premier lieu, *Microsoft* ensuite.

Pour repère, à partir de la moitié des années 90, plus de la moitié des films étaient montés en numérique, même s'ils étaient encore majoritairement tournés et projetés en pellicule. C'est allé très vite. Aujourd'hui, il s'agit de la totalité des films à être non seulement monté numériquement, mais également tournés et projetés numériquement — sauf exceptions notoires, dont faisaient partie les cinéastes Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, au travail sur leur *Moviola* dans #1, jusqu'à leurs morts en 2006 et en 2022.

---

<sup>29</sup> *Du mode d'existence des objets techniques*, Gilbert Simondon (1958)

<sup>30</sup> Selon Henri Colpi, dans *Dégradation d'un art, le montage*, elle supplante la *Moviola* américaine dans l'après-guerre.



Dans sa fameuse conférence *En un clin d'œil*, le monteur Walter Murch nous parle du choix des machines, de la marque de la table de montage. Il compare deux types de machines, la *Moviola* américaine, utilisée par Huillet et Straub dans #1, et la *KEM* néerlandaise. Et il décrit la logique de l'ensemble de la chaîne industrielle dans laquelle viennent s'insérer chacune de ces machines : sous quelle forme on reçoit les rushes que l'on va ensuite assembler. La différence entre la chaîne de montage *Moviola* et *KEM*, selon Walter Murch, c'est qu'avec *Moviola*, on reçoit chaque rushe comme un fragment isolé. À la fin de #1, on les voit bien qui pendouillent au-dessus de leurs bacs = chaque pellicule correspond à une prise d'un plan. Tandis qu'avec la logique *KEM*, les rushes arrivent dans des bobines d'une dizaine de minutes, bouts-à-bouts.

Dans la logique *Moviola*, on est donc face à sa machine, vide comme une page blanche. Si on a un · e assistant · e, on lui demande « *je veux la prise 5 de du plan 12 de la séquence 42* » et on commence ainsi. On assemble fragment par fragment. Murch appelle ça la logique « *argile* » car on organise le montage à partir d'un vide. Tandis qu'avec la logique *KEM*, il y a ces bobines de rushes bouts-à-bouts. Ce qui veut dire que si on veut « *la prise 5 du plan 12 de la séquence 42* », on va la trouver sur la même bobine que d'autres prises, voire que d'autres plans, en fonction des hasards et des nécessités de la chaîne industrielle, tournage et laboratoire compris. Pour trouver cette prise 5, il faudra donc remonter toute la durée d'une bobine, il faudra revoir autre chose. Murch appelle ça la logique « *marbre* » : on part d'une sorte d'agencement premier, arbitraire, industriel, qui échappe à nos biais mémoriels.

Où Walter Murch veut en venir, c'est qu'il préfère cette logique « *marbre* » de la *KEM*. Car, selon lui, on ne sait jamais exactement ce qu'on cherche, quand on part à la recherche d'un plan. On travaille avec des intentions, avec des souvenirs du premier visionnage, avec des notes forcément incomplètes de ce visionnage : ce que j'appelais là nos « *biais mémoriels* ». Il est donc possible, voire fatal, qu'un fragment qui nous a semblé insignifiant lors de ce premier dérushage nous semble soudain essentiel, salvateur, parce qu'entre temps, on a commencé à monter, donc à parler ce que Murch appelle « *le langage du film* ». Un fragment qui nous semblait mutique, obscur, bégayant, a soudain quelque chose à nous dire, dans ce « *langage du film* » qui est en train de s'élaborer.

Attention, il ne faudrait pas tirer de mauvaises conclusions de ces exemples. Une conclusion douteuse serait de dire que c'est la logique de la machine qui détermine les opérations de montage, ce qui aurait bien peu de sens dans la mesure où le montage est autant une opération technique qu'une opération de pensée, l'une avant et après l'autre, l'une dans l'autre. Indiscernables.

Pour cela, je vais essayer de vous développer plus précisément les trois opérations qui ensemble tissent le montage, et en quoi le support technique et la matérialité influent sur ces opérations

**(A) MANIPULER.** J'ai la matière entre mes doigts. J'allume la machine. Je manipule, c'est-à-dire que j'interviens avec mes mains. Je prélève. J'assemble. Je range. Je coupe. Je colle. Je rabotte. Je copie-colle. J'avance. Je recule. Je lance la lecture.

**(B) PERCEVOIR.** J'ai lancé la lecture. Maintenant, je regarde. J'écoute. Je ressens. Ça peut être le premier, le deuxième, le dixième, centième visionnage d'un rushe. Ça peut être le visionnage d'un rushe seul ou bien déjà agencé, d'un rushe entier ou d'un fragment de rushe, le visionnage d'un raccord ou de plusieurs raccords, d'une séquence etc.

**(C) IMAGINER.** J'emmène mon ressenti vers ailleurs — je le critique, je l'analyse, je le compare. Je le mets en mots ou en gestes avec qui est présent · e dans la salle de montage. J'emporte mon ressenti vers un possible manque, une possible limite, une possible perfectibilité. Je convoque le souvenir d'autres visionnages, ou de désirs du scénario qui ne seraient pas advenus etc.

Mais ensuite, évidemment : **[A']**, je manipule à nouveau ; **[B']**, je perçois à nouveau. **[ABC, ABC, ABC...]** Ce que j'appelle le montage comme opération, c'est **[ABC]**<sup>31</sup>.

---

31 Un monteur présent dans la salle me fait remarquer qu'il manque dans cet **[ABC]** le choix, qui lui semble être l'opération la plus aiguë de l'activité de montage, et ne peut pas se confondre avec le **[C-imaginer]**. Même si cette opération de choix n'est pas celle sur laquelle nous avons mis l'accent dans cet exposé, cette remarque importante nécessitera de repenser la structure de ce **[ABC]** pour les travaux à venir.

Autant il ne serait pas juste d'affirmer que la logique de la machine détermine ce que je peux faire du montage, autant il est certain qu'elle configure l'ordre et le rythme de ces trois opérations. La machine peut distendre le temps entre (C : **IMAGINER**) et (B', **PERCEVOIR À NOUVEAU**), si elle me force à un très long (A') comme dans la logique *KEM*, où je dois faire défiler toute une bobine. Mais ça veut aussi dire qu'elle peut faire advenir un (B') intempestif au milieu de ce (A') : je découvre un plan dont je ne me souvenais plus : le montage dévie. On voit que (C : **IMAGINER**) est plus ou moins souverain en fonction de la machine, plus ou moins soumis à l'intempestif, à l'attente. On peut affirmer sans ambages que le progrès technologique a considérablement réduit (A : **MANIPULER**)<sup>32</sup>

---

32 ... ce qui réjouit par exemple le réalisateur français Philippe Grandrieux :

« Je ne supporte pas l'idée d'aller fumer dans le couloir pendant que les assistants rembobinent et vont chercher des bouts de pellicules. C'est infernal. »

... et ce qui effraie le cinéaste allemand Harun Farocki :

« D'abord, toutes ces machines sont trop rapides pour moi, même le montage VHS. Travailler avec le logiciel AVID est horrible. Je dis à mon monteur : « et si on essayait... » et avant d'avoir terminé ma phrase, c'est déjà fait. Ça devient contre-productif car je me mets à faire de changements seulement pour gagner du temps [de pensée]. Je veux pouvoir tout voir depuis une perspective différente, encore et encore, comme quelqu'un · e reformule une idée en parlant à différentes personnes, en espérant que cette idée se développe en profondeur et en forme. »

## Ouverture : Des machines de montage

On a vu que ce qui conditionne les opérations de montage conditionne également le montage. On a vu que c'est une série d'incidences très complexes, économique, matérielle, politique, existentielle etc. un « ordre des choses » pourrions-nous dire... Mais ce n'est pas cela qu'il nous intéresse de penser en priorité, le déterminisme de « l'ordre des choses ». C'est même ce contre quoi on s'était promis d'intervenir, en introduction. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont la puissance du montage a été convoquée, et comment elle a parfois configuré, en retour, ses propres conditions d'opération.

Cette stratégie de retour de la puissance du montage sur le réel qui la conditionne, nous avons choisi de l'appeler « MACHINE DE MONTAGE » (MDM) Et c'est ce chantier, aussi bien pratique que théorique, que cet exposé souhaite ouvrir.

Qu'appelons-nous une MDM ? C'est un système ouvert, technique et humain, qui permet de constituer son propre répertoire de gestes de montage, sa propre temporalité de [ABC], de regard et d'écoute donc, de pensée, de manipulation etc. C'est un dispositif synoptique analytique.

Ce type de machine n'est pas un vœux pieux, un concept orphelin. Il a déjà existé de telles machines dans l'histoire des images, il en existe encore. Nous en cherchons. Pour ouvrir cet exposé, je vous propose une liste très rapides de quelques unes de ces machines :

(1) L'une des premières MDM est l'*Atlas-Mnémosyne*, d'Aby Warburg : Aby Warburg produit des photographies, les commande, les découpe et les agence sur des panneaux etc. Pour Philippe-Alain Michaud, l'*Atlas-Mnémosyne* pointe ce moment où, en Histoire de l'Art, « il ne s'agit plus de comprendre, mais de produire des effet » :

l'histoire de l'art ne sera plus ainsi conçue comme un discours, mais comme une scène, que Warburg s'emploiera à construire dans l'espace de sa bibliothèque, elle-même comme le lieu de *Mnémosyne* qui reste le dernier état, le plus expérimental et le plus déroutant pour l'histoire de l'art traditionnelle, de la pensée warburgienne.

(2) La *caméra analytique* d'Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian est une MDM

(3) La salle de montage de Jean-Luc Godard pour les *Histoire(s) du Cinéma*, avec Moviola argentique + dispositif de refilmage video est une MDM.

(4) L'*anti-salle* ou la *salle ouverte* de Harun Farocki est, parfois, une MDM.

(5) Les *modèles opératoires* de *Forensic Architecture*, qui agencent dans un environnement 3D des quantités d'images d'un même évènements sont des MDM.

Particularité de refouler absolument le discontinu des *fragments* : le modèle opératoire comble littéralement la réalité qui manque.

Aujourd'hui que les interfaces d'agencement d'images et de sons ont changé (timeline, scroll etc.), donc notre attention à ces images et ces sons<sup>33</sup>, que l'ontologie des images a changé en profondeur (tout numérique, synthèse, deepfakes etc.), nous n'avons pas tant besoin de montage comme concept thque de nouvelles MDM.

\*\*\*

(Cette fin abrupte n'est que le début d'un travail sur les MDM qui donnera lieu à un prochain exposé-

---

33 Walter Benjamin : « la montée en puissance de la distraction dans la ville moderne montre qu'un nouvel agencement de l'imaginaire doit prendre la relève de modes de transmission rendus inopérant. »

## Discussion