

« Construire sa posture » Étude ethnométhodologique sur la posture du monteur de films documentaires

Dominique BERTOU, actuellement professeur de montage dans le cadre des BTS audiovisuels. Monteuse, réalisatrice et formatrice en montage de films. Elle est également spécialisée dans l'écriture des films documentaires.

Résumé : *L'opération de montage est la troisième grande étape d'élaboration d'un film. Le métier de monteur est toutefois complexe, et même les professionnels de l'audiovisuel ont du mal à l'appréhender. La définition d'une posture de monteur n'a pas, à ma connaissance, fait l'objet de recherches spécifiques, alors que l'art du montage a été abondamment étudié. Tenter de définir cette posture singulière permet, selon moi, d'appréhender de façon pertinente les pouvoirs du montage filmique, mais aussi la singularité de l'expression audiovisuelle. Comme je pratique et enseigne ce métier, j'ai tenté une expérience : proposer à des apprentis monteurs de vivre des aventures de la perception et observer ce qui se passe. En chemin, j'ai observé comment, en tant que formatrice, je transmettais cette posture.*

Mots clés : cinéma, film, audiovisuel, montage, images, sons, posture, pratique artistique.

Plan

- Le montage des films
 - Un métier mal appréhendé
 - Réagir aux présupposés
 - La posture du monteur
 - Observer des apprentis
- Le documentaire : un genre mal connu
 - Reformuler les questions de la vie
 - Le montage des films documentaires
- Le contexte de l'étude
 - Participant observateur
- Les aventures vécues
 - Qu'est-ce qu'un documentaire, en quoi se distingue-t-il d'autres formes du réel?
 - Aborder l'analyse filmique
 - À quoi sert un raccord?
 - Façonner la bande-son
 - Monteurs et spectateurs perçoivent différemment

- Monter un projet
 - Nécessité des méthodes
 - Les apports de l'observation
 - La posture est-elle acquise?
 - Sophie : un échec relatif
 - Maud : une bonne surprise
 - Au-delà d'impressions diffuses
 - Les rushes
 - Le film à faire
 - Le monteur face à lui-même
 - Une posture se construit
 - Bibliographie
-

Le montage des films

Cette étude a pour objectif initial de mettre en lumière la complexité d'un métier mal connu. Ainsi, après avoir vu un film, le spectateur parlera des comédiens, de la musique, des décors, etc. Il mentionnera rarement l'opération de montage puisqu'il ne soupçonne pas son existence. Au mieux, le montage sera appréhendé comme une simple action de *nettoyage* destinée à éliminer les éléments décrétés polluants ou inutiles. La réalisation d'un film se décompose pourtant en trois grands moments : conception, tournage, montage.

L'opération de montage commence au visionnage des éléments à disposition (des données audiovisuelles tournées ou recueillies¹) et se termine par la remise de la copie définitive d'exploitation (support argentique) ou du master *prêt à diffuser* (support magnétique)². Entre le début et la fin du montage, une infinité d'événements ont eu lieu. Le monteur recueille des matériaux de construction : des images et des sons à l'état brut. Il effectue des choix au sein de cette matière et la réorganise en un tout cohérent. En principe, le réalisateur est présent pendant toute la durée du montage, si bien que les choix opérés sont le résultat de nombreuses concertations entre les deux partenaires. Établir une narrativité suppose donc des choix, mais aussi une organisation de ces choix. Pour cette raison, le monteur est l'un des principaux collaborateurs de création du réalisateur.

Le métier de monteur, de manière générale, demeure pourtant mal connu. Quant à la singulière posture de ce travailleur de l'ombre discret mais essentiel, elle n'intéresse pas grand monde, à ma connaissance. Le monteur de films documentaires n'échappe pas à cette désaffection, même si son rôle tend à être de plus en plus reconnu par les

1 Au tournage, propre du réalisateur, peuvent s'ajouter des éléments recueillis tels que films ou images d'archives.

2 Le support final est fonction des contextes de production et de diffusion.

cinéastes documentaristes³ qui désignent volontiers le montage comme la troisième phase d'écriture de leur œuvre.

Un métier mal appréhendé

Alors que les étapes de conception et de tournage d'un film sont généralement bien comprises, l'opération de montage demeure victime de malentendus. Pour le spectateur, le film est appréhendé comme « un tout », comme un flux continu identique à ce qui pourrait être donné à voir sur une scène de théâtre. La caméra est censée avoir capté ce « tout », dans l'ordre où les événements se sont déroulés. Le film de fiction s'appuie, il est vrai, sur un scénario, et les actions sont tournées de manière discontinue – nécessités de tournage obligent – en fonction d'une projection continue que le montage établira.

Le cinéma documentaire filme la vie telle qu'elle se déroule, les événements qui se présentent devant la caméra sont largement imprévisibles. Le documentariste travaille donc à *scénario ouvert* car des éléments inattendus apparaîtront au moment du tournage. Ils viendront s'introduire dans un récit construit au montage.

Le rôle du montage se complique encore à l'examen d'un fait : les images et sons tournés ensemble, au même moment, ne vont pas forcément être montés ensemble. Le monteur élabore un récit audiovisuel en travaillant les éléments en dissociation. Un sens naîtra, suivant la manière dont images et sons se frottent et se cognent.

Si les émotions parcourant le film semblent *naturelles*, c'est que le monteur a restitué la vie en rassemblant des bribes d'existence, en recollant des morceaux d'humanité : un frémissement, un rai de lumière, etc. Le spectateur ne peut imaginer les heures passées à identifier, ordonner, reconnecter ces fragments de vie. Si cette alchimie se réalise, c'est qu'elle est héritée d'une concentration intense et d'une longue pratique. Le spectateur ne soupçonne pas à quel point le récit tire son efficacité d'opérations non automatiques.

Si le montage a quelque chance d'être appréhendé, c'est malheureusement du côté de la machine, la maîtrise du logiciel étant considérée, à tort, comme condition suffisante à l'exercice d'un métier. Qu'il s'agisse de films à caractère documentaire ou de fictions nées de l'imagination d'un scénariste, le montage est là pour bâtir une continuité sensible et intelligible permettant au film de trouver son style, son rythme, sa légitimité.

3 Expression désignant les cinéastes œuvrant dans le domaine du film documentaire. L'Association des cinéastes documentaristes (Addoc), créée en 1992, a été, semble-t-il, la première en France à proposer le mot « documentariste » souvent confondu avec le mot « documentaliste » qui désigne la personne mettant à disposition du réalisateur des documents, le plus souvent des archives filmées.

Réagir aux présupposés

Je suis monteuse professionnelle dans la production audiovisuelle depuis trente ans. J'enseigne aussi le montage depuis quinze ans. Ma double activité m'a amenée à réfléchir depuis longtemps sur le rôle et les pouvoirs de cette pratique. Aujourd'hui, je poursuis cette réflexion dans une direction un peu différente : ce sont les facultés mobilisées par les monteurs, leurs comportements vis-à-vis de la matière filmique, en un mot leur *posture*, qui m'intéresse, plus que l'étude des pouvoirs du montage.

J'ai constaté dès mon arrivée dans le métier que le rôle du monteur a beau être parfaitement compris des professionnels, il n'échappe pas aux présupposés. Parmi les dispositions *naturelles* qu'un monteur est sensé posséder, j'ai retenu trois énoncés :

- être doté d'une grande mémoire visuelle ;
- savoir se mettre au service d'un réalisateur ;
- activer sa sensibilité au service d'un film.

Ces énoncés ont pour corollaire un préjugé : la formation au montage est une entreprise quasi impossible puisque cette pratique est une affaire d'émotions et de sentiments. Je considère ces propos non opératoires pour qui veut s'initier à cet art, mais surtout non satisfaisants car supposant des qualités acquises et non des aptitudes à construire. En réaction, j'ai tenté une expérience : proposer à des apprentis monteurs de vivre des aventures de la perception et observer ce qui se passe. Douze personnes ont alors été étudiées pendant quatre semaines, ce qui m'a permis d'affiner ma perception de ce que peut être cette posture. Mais qu'est-ce qu'une posture de monteur ?

La posture du monteur

J'entends, par l'usage de ce mot, l'ensemble des comportements, attitudes et positionnements mobilisés en situation d'activité. Dans le cas du montage sont exclues du terme « posture » les compétences purement techniques et les qualités organisationnelles.

Un monteur peut être ordonné et performant sur le plan informatique⁴, cela ne signifie pas, selon moi, qu'il a acquis la posture de monteur, ces aptitudes s'avérant nécessaires mais insuffisantes.

En revanche, un monteur qui s'engage à travers son action dans une quête de sens et d'innovation, qui parvient à découvrir une façon personnelle de s'investir dans la matière audiovisuelle a, selon moi, acquis l'essentiel de cette posture.

La posture telle que je l'entends est donc une *manière d'être*, qui se construit parallèlement à l'acquisition de connaissances et de compétences spécifiques dans la pratique du montage de films.

4 Depuis le début des années 90, le montage se pratique sur des ordinateurs, les équipements traditionnels ont quasiment disparu.

Observer des apprentis

L'étude d'un domaine d'activité suppose l'observation de professionnels, du moins c'est à cette règle que se réfèrent les chercheurs dont j'ai pu lire les travaux. J'ai pourtant choisi de renverser là encore un préjugé, puisque j'étudie la posture du monteur en entrant en empathie avec les personnes que je suis chargée de former. Pourquoi? Parce que depuis quinze ans, l'affermissement de ma pratique professionnelle a résulté de mes expériences de formatrice, et plus je comprends cette posture, mieux je suis susceptible de la transmettre. Lorsque j'ai dû maîtriser les premiers logiciels de montage apparus sur le marché, j'ai opéré de même : la nécessité d'apprendre aux autres s'est avérée la meilleure façon de m'initier.

Je demeure donc convaincue que le cadre de la formation que je maîtrise bien est pour moi stimulant et efficient. Ce que j'avais déjà perçu en matière de posture avant d'entreprendre cette étude a pu s'affiner au fil d'observations de *manières d'être*.

Les comportements des apprenants présentant des récurrences d'un stage à l'autre, l'observation a aussi rendu possible l'interrogation de mon mode de transmission de la posture. Est-ce que les séquences pédagogiques sont opérantes? Est-ce qu'elles demandent à être réexaminées?

Le cadre choisi (celui de la formation) présente toutefois une limite dans la mesure où une situation de formation ne permet pas d'apprécier la relation qui s'établit entre un monteur et un réalisateur. Observer ces deux professionnels en action pourrait faire l'objet d'une prochaine recherche.

Le documentaire : un genre mal connu

Cette étude étant menée dans le cadre du montage de films documentaires, il est utile de préciser ce que je retiens de ce cinéma, du moins ce que j'en comprends, afin que soit mieux perçue la nature des expérimentations proposées aux apprentis monteurs.

Reformuler les questions de la vie

Les cinéastes documentaristes souhaitent restituer la réalité observée dans sa complexité : psychologique, sociale, économique, historique; ils ne cherchent pas à retranscrire les faits de manière objective. En tant que sujets analyseurs, ils en proposent une interprétation, en leur nom propre, qui sera acceptée ou rejetée par le spectateur.

Lorsque Dziga Vertov tourne en URSS *L'Homme à la caméra* (1929), il enregistre la vie telle qu'elle se présente; il met également à jour la complexité de sa démarche de cinéaste et montre les moments essentiels de la fabrication de son film. Dès 1922, l'Américano-Canadien Robert Flaherty va tourner dans le grand nord *Nanook*

of the North. Restituant le quotidien d'une famille inuit, il fixe des traditions en voie de disparition. *Terre sans pain* de Luis Bunuel et *Misère au borinage* d'Henri Storck (1932) témoignent des conditions de vie des populations défavorisées de leurs pays respectifs. Avec une écriture déconcertante, Alain Resnais affronte plus tard la terreur des camps de concentration dans *Nuit et brouillard* (1955). Mais le cinéma documentaire, c'est aussi Frederik Wiseman⁵ qui observe les institutions américaines depuis des décennies.

Contrairement aux reportages ou magazines télévisuels qui ont tendance à promouvoir les spécialistes ou les témoins d'un événement spectaculaire, le documentaire s'intéresse en priorité à la vie ordinaire des anonymes, à ces acteurs du réel qui témoignent de l'aspect chaotique du monde. Le film documentaire digne de ce nom⁶ est avant tout un outil de compréhension du quotidien, il invite à une relecture constante des échanges sociaux.

Le montage des films documentaires

Un projet documentaire s'envisageant généralement à *scénario ouvert*, l'étape du montage est cruciale puisque le film se construit au cours d'un processus qui va de l'étape de conception, au montage, en passant bien entendu par le tournage. Ce processus confronte en permanence les intentions de réalisation et le contenu des *rushes*⁷. Le récit se construit autour d'un document qui sert de référent à toutes les personnes impliquées dans l'aventure du film⁸ : le projet écrit. Sur ce texte, le propos général du réalisateur et la manière dont il compte développer son approche sont précisés. Le projet écrit témoigne d'hypothèses de traitement filmique (structure de récit, contenu présumé des images et sons, etc.) sans pour autant *verrouiller* le montage.

Ce projet écrit n'est en rien comparable au scénario de fiction, qui fixe la teneur du récit, les conditions des scènes et le contenu des dialogues⁹.

Un des grands intérêts du documentaire est qu'il tente de sortir des formes convenues de représentation et qu'il vise même à produire des prototypes¹⁰.

5 À l'automne 2006, la Cinémathèque de Paris a diffusé l'intégrale de l'œuvre de F. Wiseman.

6 La confusion entre documentaire et reportage demeure.

7 Les images et sons tournés. Les « rushes », terme issu du cinéma de fiction, désigne également la pellicule à développer rapidement pour pouvoir être contrôlée en projection.

8 Producteur, diffuseur, techniciens du tournage et la post-production.

9 Dans le monde de la fiction, la composition de chaque plan du film est anticipée et définie dans un document appelé « story-board ».

10 Propos tenus par Marie-Pierre Muller, déléguée générale du festival Cinéma du réel (débat de mars 2005 cité de mémoire).

Le contexte de l'étude

Les apprentis observés participaient à un stage de formation initiale au sein d'un organisme situé en région parisienne. Ils ont expérimenté avec moi la spécialité : « Montage de films documentaires ». En fin de stage, chacun devait avoir monté un court-métrage de 13 minutes.

L'observation dont je vais rendre compte s'est déroulée au cours de l'année 2006, elle concerne deux groupes de six personnes ; chaque groupe a été observé durant 18 jours ouvrés à raison de 8 heures par jour, voire plus¹¹. Les personnes citées sont désignées par des prénoms d'emprunt.

Participant observateur

Je n'ai pas fait le choix de l'observation à découvert, j'étais donc *participant observateur*¹² des apprenants. J'étais également en situation d'auto-observation puisque cette étude m'a aussi permis de faire le point sur mes modes de transmission de la posture de monteur.

J'ai pris des notes à découvert toutes les fois où il était naturel de le faire (analyses, bilans, etc.) ; j'écrivais aussi lorsque j'étais seule dans la salle de cours et le soir chez moi. J'ai consigné ce que je voyais, entendais, échangeais, ressentais dans l'ici et maintenant. J'ai écrit aussi ce qui me questionnait, ce que j'anticipais.

Mon étude est donc circonscrite à un cadre précis : comment un monteur se comporte-t-il lorsqu'il reçoit, observe et élabore des matériaux filmiques issus du monde réel ? Comment une formatrice peut-elle aider des apprentis monteurs à construire une posture de monteur de films documentaires ?

Les aventures vécues

La formation se décomposait en différentes séquences :

- Qu'est-ce qu'un documentaire ?
- Aborder l'analyse filmique
- À quoi sert un « raccord » ?
- Façonner la bande-son
- Monteurs et spectateurs perçoivent différemment
- Monter un projet
- Nécessité des méthodes.

11 Du moins pour ce qui me concerne, car les apprenants passaient en moyenne 15 heures par jour dans le centre de formation, y compris pendant les week-ends.

12 Le sociologue Georges Lapassade distingue deux types d'observateur participant : celui dont les activités d'observation sont totalement cachées, celui dont les activités d'observation ne sont pas totalement dissimulées.

Les chapitres suivants vont brièvement rendre compte du déroulement de ces séquences.

Qu'est-ce qu'un documentaire, en quoi se distingue-t-il d'autres formes du réel?

Un exercice de réflexion sur ce thème a été proposé à des sous-groupes de trois personnes qui ont échangé pendant 45 minutes. Chaque groupe a désigné un rapporteur.¹³

Premier retour : *« L'auteur de documentaires a un point de vue qui apparaît dans sa façon d'aborder le sujet. Il raconte à la manière de la fiction : il y a des personnages et des actions. Cet auteur a aussi un style, il le trouve en exploitant au mieux les images. »*

Un premier écart de perception se dégage : seul le travail sur les images est mentionné. Or bien des documentaires se caractérisent par l'expressivité de leur bande sonore. J'y reviendrai.

Le rapporteur poursuit : *« Les news¹⁴ relèvent du journalisme. Le documentariste ne se polarise ni sur l'information ni sur l'époque à laquelle les événements ont eu lieu, il ne cherche pas à coller à l'actualité. Les news s'organisent autour du factuel, en fonction d'une ligne éditoriale, alors que généralement l'auteur de documentaires propose un sujet en son nom seul. »*

Second écart de perception : le mot « sujet », justement hérité des *news*. Le sujet renvoie à un contenu et non à un propos, à une manière d'aborder le monde. On peut dire que le documentariste rend plutôt compte de son propos sur le sujet.

Un second rapporteur intervient : *« L'auteur de documentaires n'est pas objectif puisqu'il impose son point de vue. Le journaliste reporter, lui, pèse le pour et le contre, il ne tranche pas, le spectateur peut donc se faire une opinion. »*

Il s'agit là d'un préjugé récurrent : une information délivrée pourrait être par nature objective, tournée vers l'objet donc supposée *vraie*, indépendamment de son contexte de recueil, qui met pourtant en jeu un sujet.

Dans les définitions du documentaire proposées par les apprenants se manifeste l'omnipotence du monde visuel, au détriment de la perception sonore. Je note également une confusion entre le contenu d'un film et son propos, le tout se résumant dans l'expression fourre-tout « sujet ». Enfin, la subjectivité assumée de l'auteur de documentaires est considérée par une partie des apprenants comme une attitude malhonnête, proche d'une démarche de propagande.

Un monteur qui irait dans le sens de ces idées reçues serait, selon moi, démuné toutes les fois où il devrait collaborer à une œuvre, toutes les fois où un auteur-réalisateur désirerait affirmer son point de vue avec sincérité.

13 J'ai précisé aux apprenants combien la teneur de nos échanges devait être relativisée : elle rend compte de l'état des connaissances disponibles dans un lieu donné, à un moment donné.

14 Actualités télévisuelles.

Aborder l'analyse filmique

Un travail en sous-groupe fut à nouveau proposé pour permettre l'analyse filmique du court-métrage documentaire *L'Île aux fleurs*¹⁵ du cinéaste brésilien Jorge Furtado. Ce court-métrage corrosif répondait à l'origine à une commande : comment évacuer les déchets d'une grande ville dans des conditions acceptables ? La mise en évidence de la présence de césium dans les décharges brésiliennes a constitué un point de départ. L'auteur a, par la suite, dressé le bilan de plus de 2 000 ans de civilisation en dévoilant le gâchis culturel et économique à travers les âges. Son commentaire ininterrompu dit à quelle forme de surinformation nous sommes soumis. Il semble s'adresser à un extra-terrestre qui regarderait notre planète avec un infini recul. Les ressources du langage audiovisuel sont surexploitées dans cette œuvre, si bien que l'analyse filmique de ce programme s'avère particulièrement complexe.

Je note trois pistes possibles d'analyse au tableau :

- quels sont les matériaux filmiques engagés ?
- quels procédés narratifs sont mis en œuvre ?
- quelle est la structure de ce récit ?

Un premier rapporteur a réagi rapidement : « *Nous avons du mal à comprendre ces critères d'analyse. Par exemple, nous n'avons pas vu de différence entre les matériaux filmiques et les procédés narratifs. La structure de récit, est-ce que c'est le commentaire ?* »

Ces critères d'analyse appartiennent au lexique de l'audiovisuel, on peut les lire sur la majorité des projets écrits de films documentaires. J'étais très étonnée que ces mots ne *parlent* pas aux participants. La grille est devenue claire lorsque ces critères ont été traduits en étapes culinaires :

- matériaux filmiques : ingrédients ;
- procédés narratifs : mélanges, cuisson, présentation des plats ;
- structure de récit : composition du menu, plan de table.

Une fois posés, ces équivalents culinaires ont facilité grandement l'opération de « démontage » du film même si tous les procédés narratifs n'avaient pas été pointés. Pendant la pause, les apprenants m'ont fait part de leur satisfaction : « *Maintenant, nous comprenons bien mieux ce qui se passe dans les différentes étapes de la narration, ce que nous avons appris aujourd'hui va beaucoup nous aider à monter notre film de fin de stage.* »

Je le répète, ce vocable est pourtant connu, sans doute était-il jusqu'ici entendu mais mal compris. Le fait de partager ces mots avec le groupe en a vraisemblablement encouragée l'appropriation.

15 Réalisé en 1989. Depuis quinze ans, ce film est fréquemment programmé dans les festivals.

Le présupposé consistant à affirmer la quasi-impossibilité d'enseigner le montage devient caduque face à ce constat : c'est parce que des notions indexicales¹⁶ ont été éclairées que les apprenants se sont appropriés ces notions et les ont mises en œuvre.

À quoi sert un raccord?

Nous avons abordé ensuite un exercice individuel. Il était demandé d'associer des images deux par deux, hors contexte de récit, pour apprécier la polysémie des compositions visuelles et percevoir les effets nés de l'association de signes. Cette opération filmique s'appelle : un raccord¹⁷. Pendant que chacun découvrait les paires de plans à disposition permettant de contracter des raccords, j'ai apporté quelques précisions : « *Des émotions de nature très variées peuvent être transmises suivant la façon dont vous passez d'un plan à l'autre, vous pouvez introduire de l'inattendu, voire du merveilleux à travers cet assemblage, mais cela doit paraître tout à fait naturel.* »

L'exercice a suscité deux principaux thèmes de réflexion de la part des apprenants :

- comment le ressenti du monteur est-il communiqué au spectateur?
- les raccords induisent un rythme : comment le trouver?

Les exercices proposés étant faits à partir de mêmes éléments, des visionnages collectifs des travaux ont été organisés afin que chacun puisse profiter des « retours » du groupe. Le travail sur des matériaux identiques présente aussi un intérêt pédagogique puisque se révèlent des « manières de faire » diversifiées, obligeant chaque participant à voir où peuvent conduire d'autres logiques de pensées ou d'autres imaginaires.

Pendant le visionnage de l'exercice « Raccords », plusieurs apprenants ont fait une découverte importante :

- le montage est une technique de précision, une image de trop annule l'intention ;
- des raccords mal gérés créent de la pesanteur, et le spectateur risque de ne plus se projeter dans le film.

Après cet exercice, il semble que chacun ait mentalement revu son approche de la chaîne filmique par le biais de la contraction de raccords, mais surtout à la suite d'un engagement concret auprès de la matière visuelle.

16 « Indexicalité », concept emprunté à l'ethnométhodologie : privés de leur contexte, les mots deviennent ambigus. Le langage est un code partagé dans un environnement donné à un moment donné.

17 Le raccord est le passage d'un plan à un autre. Raccorder, c'est unir deux sources homogènes ou hétérogènes pour établir entre elles un rapprochement, une association ou une confrontation.

Façonner la bande-son

Cette fois, il fallait porter une attention particulière à l'élément auditif sans pour autant oublier les images. J'ai exposé l'exercice ainsi : « *Il s'agit de monter un petit film de quatre minutes à partir d'une sélection de rushes destinés à l'origine à l'émission de France 3 Thalassa. Les images ont été tournées au Bengladesh : des pêcheurs travaillent dans de dures conditions pour des entreprises commercialisant le poisson séché. Exploiter le "pittoresque" de cet environnement n'est pas difficile, mais ce n'est pas ce que j'attends de vous. Il n'y a aucun entretien dans les rushes sélectionnés, cependant la langue parlée par ces hommes nous intéresse pour ses sonorités, elle contribue à donner du relief et de l'authenticité à ces situations, même si nous ne comprenons pas ce qui se dit.* »

Les consignes étaient les suivantes :

- mettre en évidence les réalités du terrain social ;
- tirer parti des dialogues spontanés en bengali ;
- exploiter les autres sources sonores : mer, prières, chants de travail, etc.

Réaction de Maud, l'une des apprenantes : « *Beaucoup de raccords image se règlent tous seuls par une prolongation du son. C'est magique, je suis enchantée de cette découverte!* »

La séquence que Maud a travaillée montrait la dureté du travail des pêcheurs en mer et se terminait ainsi : un enfant s'amuse sur le sable, il tire une ficelle au bout de laquelle nous découvrons un petit bateau de bois. Sur cette image, nous entendons des hommes prier. Souhaitent-ils un destin meilleur que le leur au petit bonhomme ? Nous ne le saurons jamais, mais ce que nous voyons juste après, ce sont les hommes agenouillés, front à terre sous le soleil couchant. Les prières entendues sont les leurs.

Les apprenants sont passés jour après jour de l'écoute distraite des sons à une perception active, l'élément sonore devenant un motif de composition décisif.

Monteurs et spectateurs perçoivent différemment

Un apprenant qui avait monté sa séquence rapidement a sollicité mon avis. J'étais dans l'obligation de constater qu'il ne savait pas distinguer ce qui est ou non intelligible pour le spectateur. À partir du moment où il comprenait ce qu'il avait construit, le propos lui semblait automatiquement clair pour autrui. Afin d'attirer l'attention sur cet écart de perception, j'ai montré un extrait de film documentaire en expliquant : « *Les conditions de réception d'un film n'étant pas les mêmes pour tous, le réalisateur et le monteur ont intérêt à traduire leur intention de la manière la plus distincte possible, faire en sorte qu'elle soit directement recevable pour le public. Nous allons voir un extrait*

tiré d'un portrait ; il s'agit du footballeur argentin Maradona, alors¹⁸ en pleine gloire. Cet extrait illustre parfaitement la manière dont le montage peut "déplier" les différentes facettes d'un personnage pour nous connecter à ses "affects".»

Sur les extraits sélectionnés, Maradona footballeur est montré par obligation sur un terrain de jeu ; quoi de plus banal ? Toutefois, ce que le public ne discerne généralement pas, ce sont les sentiments qui animent le joueur sur le terrain. Que ressent-il ? Comment perçoit-il le public assis dans les gradins ? Plusieurs petites séquences apportent des réponses : Maradona entend le public par intermittence comme une vague marine qui se déroule lentement et se retire à toute allure, comme un orchestre qui gémit puis explose soudain d'une seule note. Maradona est aussi une bête féroce accompagnant ses contorsions d'un mugissement tonitruant. L'animal seul dans l'arène obéit à une mécanique implacable : il n'entend que l'impact de son pied sur le ballon, au heurt du pied s'ajoute l'empreinte du poing sur un punching-ball. Pour en arriver là, Maradona, s'est entraîné pendant des années.

En introduisant des sons qui renvoient à autre chose qu'à leur destination initiale, des stimuli inattendus sont créés, une communion intense s'introduit entre le spectateur et ceux qui ont fait le film. Le réalisateur et les monteuses ont accentué (de manière consciente ou inconsciente) le côté sacré de cette grande messe qu'est le football. Leurs intentions sont devenues directement perceptibles, même si les spectateurs du film analysent diversement ce qui a été vu et entendu.

Nous avons pu, après ce visionnage, écrire quelques « prescriptions » au tableau :

- ce que le monteur perçoit n'est pas forcément clair ou sensible pour le spectateur ;
- le monteur a pour mission d'ajuster son regard à celui qui reçoit pour la première fois ;
- plus le spectateur est concerné par les « affects » du personnage, plus il est actif, plus il fera vivre le personnage dans son souvenir.

Ces observations, me semble-t-il, ont permis d'appréhender la pertinence des choix et l'interaction des composants, au-delà de la mobilisation d'une simple mémoire visuelle. L'étape suivante était celle du montage du film de fin de stage.

Monter un projet

Une sélection de rushes limitée à cinq heures était à disposition des apprenants¹⁹. Avant d'en prendre connaissance, nous avons collectivement lu le projet écrit du réalisateur. J'en ai expliqué la raison : « *Il est d'usage qu'un monteur lise attentivement ce texte qui lui permet de se familiariser avec l'univers du réalisateur ; il constitue aussi une bonne base de discussion entre les deux partenaires.* » Le réalisateur du film n'étant

18 *Napoli Corner*, réalisation Bernard Bloch, montage Dominique Barbier et Dominique Greussay, diffusion Canal + (1987).

19 Le projet, initialement tourné pour 26 minutes de programme, totalisait 15 heures de rushes.

pas invité à ce stage, je me suis substituée à lui autant que de besoin.²⁰ Je connaissais bien les rushes de ce film pour l'avoir monté et je savais ces matériaux propices à une expérimentation fructueuse.

Après avoir lu le texte du projet *Sofia Toulouse*, nous connaissions le propos du film : explorer l'inter-relation entre trois personnages dans un contexte de création théâtrale où passions et frustrations se côtoient. Ces portraits croisés concernent un metteur en scène de théâtre français, son assistant-scénographe et une comédienne. Ces deux collaborateurs étant bulgares, le metteur en scène leur a demandé de venir spécialement en France pour participer à son travail : l'adaptation théâtrale du roman de Dostoïevski *Les Frères Karamazov*.

Le spectacle en cours est répété à Toulouse, mais les trois personnes se sont déjà rencontrées en Bulgarie, à Sofia. Le projet nous les présente, mais aussi :

- les décors toulousains emblématiques de chacun d'eux ;
- le plateau de théâtre et ses gradins où les acteurs discutent entre deux répétitions ;
- quelques scènes de répétitions du spectacle *Karamazov* ;
- les photos des trois personnes ensemble à Sofia ;
- les photos de jeunesse du metteur en scène.

Ces trois personnes sont donc réunies autour de la passion du théâtre. Cependant, leurs origines culturelles et leurs personnalités diffèrent. Ces points communs et ces différences doivent être mis en évidence par le montage. Par ailleurs, dix ans se sont écoulés entre les rencontres de Sofia et de Toulouse. L'histoire se reproduit rarement à l'identique. Le montage doit aussi gérer cet intervalle temporel et ses répercussions.

Nécessité des méthodes

Pressés de poser les premiers plans, les apprenants ont travaillé sans méthode, et les résultats n'ont pas été probants. Je pense qu'il aurait été inutile de proposer des procédures avant que chacun ait pu faire ce constat. J'ai expliqué : « *N'imaginez pas pouvoir enclencher une construction mentale du film tant que vous ne savez pas de quoi vous disposez. Nous allons, pour commencer, envisager une construction de récit en adoptant une méthode :*

1. *identifier les données audiovisuelles ;*
2. *délimiter un angle pour centrer le récit ;*
3. *isoler les images qui s'imposent au souvenir. »*

Détaillons les étapes :

1. Identifier les données audiovisuelles

20 C'est ainsi que procèdent généralement les formateurs dans les stages de montage ; éventuellement, le réalisateur est invité une fois les travaux des stagiaires terminés.

Chaque moment tourné est un élément de montage potentiel. Il y a donc nécessité de le décrypter.

2. Définir un angle pour centrer le récit

Définir l'angle suppose avoir délimité un contenu (de quoi il est question) et un propos (ce que le réalisateur souhaite mettre en lumière). Il y a mille façons d'aborder un propos, mais l'angle peut être considéré comme le plus court chemin pour aller du contenu au propos. À chacun de choisir ce qui sera le plus représentatif au sein de ce qui va être exprimé. Si l'ensemble des rushes à disposition est contenu dans un cercle, l'angle d'approche prend son départ au centre du cercle, traverse le rayon et touche la périphérie. Les groupes d'apprenants ont donc déterminé un angle après avoir procédé à une identification exhaustive des rushes.²¹

3. Isoler les images qui s'imposent au souvenir

Une fois les éléments identifiés, une question se pose : qu'est-ce qui frappe, qu'est-ce qui s'impose à la perception ? Certains moments s'avèrent incontournables, d'autres souhaitables, d'autres encore alternatifs, mais tous les moments retenus doivent pouvoir s'insérer dans l'angle choisi.

La description méthodologique qui précède allait, une fois de plus, à l'encontre des pré-supposés sur le montage : retenir l'ensemble des images à disposition ne peut se faire sans méthode d'approche, la « mémoire visuelle » aussi grande soit-elle s'épuisant vite. Par ailleurs, se mettre au service du réalisateur résulte de la recherche commune du meilleur cadre narratif possible et non d'une exécution complaisante de tâches.

Je n'évoque pas les différentes étapes de montage qui ont suivi, car elles ne présentent pas suffisamment d'intérêt. Je livre donc directement mes conclusions.

Les apports de l'observation

Observer des personnes en apprentissage m'a obligée à consigner avec le plus de précision possible les faits, ce que je ne faisais pas habituellement. Les données recueillies et l'analyse qui en a résulté m'ont permis de mieux définir une posture de monteur. Je livre ci-après l'essentiel de ce que je retiens concernant l'acquisition (ou la non-acquisition) de la posture dans le cadre de ces observations. Deux apprenants font l'objet d'un chapitre particulier.

La posture est-elle acquise ?

Avec Serge, par exemple, des lacunes relatives aux bases artistiques du montage n'ont pas été rattrapées, bien que constatées. Je retiens ceci : l'autoévaluation est une condition nécessaire pour progresser, mais elle peut s'avérer insuffisante. N'ayant su

21 Généralement, le réalisateur a déjà déterminé son angle lorsque commence le montage, mais il se peut que l'angle soit à ré-envisager ou à affiner. Il est donc nécessaire que les apprenants maîtrisent les étapes de ce cheminement intellectuel.

tirer parti de ses constats, Serge a donc terminé le module sans avoir acquis la posture de monteur, alors qu'il s'était montré particulièrement imagitatif dans ses choix.

Une totale incapacité à s'autoévaluer a totalement freiné un autre apprenant, Pascal. Cette incapacité s'accompagnait du refus d'accepter l'inconfort de l'apprentissage. Ce dernier fait a constitué un handicap majeur à l'acquisition de la posture. Accepter le relatif inconfort de l'apprentissage est donc une donnée à mettre en avant pour aider les apprenants à comprendre les constituants de la posture.

Didier, en revanche, a clairement indiqué dès le début de la formation son désir d'apprendre à s'autoévaluer, désir qu'il associait à sa profonde motivation pour le montage. Cette clairvoyance l'a aidé à « maintenir le cap » et lui a permis d'acquérir la posture.

Toutefois, un autre participant, Henri, bien qu'apte à s'autoévaluer est resté arc-bouté sur ses anciennes procédures de travail malgré mes contre-propositions. Ses résultats n'ont pas été à la hauteur de ses ambitions.

Je dois en revanche reconnaître que Jérôme, un stagiaire dans un premier temps timoré, m'a forcée à dépasser mes préjugés. Il ne laissait présager rien de positif : il semblait s'ennuyer pendant les cours et critiquait toute aptitude analytique qu'il jugeait « *intello* ». Il a toutefois été capable de faire évoluer ses représentations, et en fin de parcours, la posture était quasiment acquise.

Chantal, elle, n'a pas acquis la posture malgré de réelles qualités expressives et de l'opiniâtreté dans le suivi de ses intentions de montage. Je dus faire un effort pour comprendre ce qui l'avait freinée dans son travail. Elle n'était pas parvenue à nommer ce qui constituait un frein à sa progression, ce qui posait problème et ce, à chaque étape. La « transparence » fait donc partie des attributs du monteur. Cela, je l'ai découvert de manière tangible lors de cette observation.

Sophie : un échec relatif

Deux semaines après la fin du stage du premier groupe, Sophie m'a spontanément téléphoné²².

Elle m'a reproché de ne pas m'être intéressée à elle, de lui avoir préféré les autres stagiaires (elle l'a répété plusieurs fois). Surtout, elle aurait voulu que je la pousse à reprendre son travail pour le rendre meilleur. Faute d'avoir reçu les conseils attendus, Sophie a recommencé douze fois son montage. Ce qui importait à ses yeux, me semble-t-il, n'était pas tant la qualité intrinsèque de ses résultats que l'appréciation (en fait, la dépréciation) qu'elle en avait. Cette conversation, pour moi, se résume ainsi : seule comptait l'impression qu'elle produisait à travers le film monté. Comme l'impression ne lui semblait pas favorable, elle a été frustrée.

22 J'ai pris des notes pendant son appel.

Bien qu'ayant acquis l'essentiel des attributs du monteur (grande autonomie, sens de l'abnégation, grande technicité, sensibilité), Sophie n'a pas compris l'un des aspects essentiels de la posture : ne pas considérer le film comme un faire-valoir.

Le cadre de l'exercice (un stage hors présence d'un réalisateur obligeant l'apprenant à endosser les deux rôles, celui de monteur et, dans une certaine mesure, celui de réalisateur) m'incite à nuancer mes propos. Toutefois, les membres des groupes observés n'ont pas développé un tel rapport fusionnel, non distancié, envers le film à faire.

En tant que formatrice, je retiens qu'une mauvaise communication entre deux personnes peut laisser croire à un sentiment d'abandon. À l'avenir, je veillerai à ce que le dialogue ne soit en aucun cas rompu entre les apprenants et moi. Cela est recevable aussi dans la relation qui lie le monteur et le réalisateur.

Maud : une bonne surprise

Maud a su dès le départ s'autoanalyser et fixer des objectifs clairs : pouvoir réagir de manière très directe devant les images. Cette « affirmation de soi » l'a menée à considérer les rushes comme une matière à adopter, comme s'il s'agissait d'un enfant qu'on lui avait confié. « *On dirait qu'elle a tourné elle-même les images* », ont dit ses collègues. Je n'ai jamais entendu de tels propos concernant un monteur, et cette remarque me semble exprimer combien le corps-à-corps avec les éléments a opéré.

Maud a su envisager cette action sur les matériaux comme un prolongement de ses émotions, c'est pourquoi elle a été, entre autres, capable de répondre à la demande formulée par le réalisateur dans son projet écrit : rendre compte de l'intervalle temporel entre la première et la deuxième rencontre des personnages, montrer l'écart culturel entre Sofia et Toulouse. Maud a relevé ce défi en nous faisant entrer dans la mémoire respective des trois personnages avec des petits riens aptes à nous émouvoir. Certains ont même pleuré d'émotion en voyant son montage.

En tant que formatrice, je ne peux m'empêcher de me demander : est-ce que Maud aurait réussi à « sortir » ce talent malgré moi ? Elle avait déjà franchi la « première marche » le premier jour du stage, je l'ai sans doute aidée à parcourir les autres degrés, mais elle a su s'engager dans sa posture de monteuse et s'y maintenir.

Au-delà d'impressions diffuses

Ce que je retiens de l'ensemble de ces observations concerne trois domaines : les rushes, le film à faire, le monteur face à lui-même.

Les rushes

Il appartient au monteur de les accueillir comme une promesse réjouissante. Les premiers regards sont déterminants, car dans ces instants d'intaçte fraîcheur peuvent être découverts des éléments dont la fragilité même peut s'avérer porteuse.

Repérer des moments forts qui « sautent aux yeux » n'est pas compliqué, construire en s'appuyant sur de petits riens qui disent la richesse et la vulnérabilité des hommes est plus difficile. Avant cette observation, je ne soupçonnais pas à quel point il est crucial de recueillir ces rushes, de les scruter, ausculter, pour parvenir à la connaissance intime de leurs potentiels.

Une attitude d'absolu respect envers ces matériaux est, me semble-t-il, le premier contrat moral passé avec le film. Lorsque le monteur connaît suffisamment sa matière, les émotions qu'elle recèle deviennent tangibles, elles sont donc communicables au spectateur. Ces choix émotionnels opèrent à une condition : que le monteur les assume pleinement, totalement. Le respect des rushes a pour corollaire le respect des intentions du réalisateur.

Le film à faire

La matière à disposition est confiée au monteur qui l'apprivoise, et paradoxalement, il ne peut la considérer comme sienne puisque sa position est celle de l'accoucheur. Concrètement, pratiquement, le monteur fait naître le film, mais ce film n'est pas à lui ; il ne fait qu'accompagner sa venue au monde. Le monteur a beau s'engager sans réserve, il est dans une posture de recul volontaire. Dès que le film naît, il s'efface, il s'éloigne sur la pointe des pieds... Pour cette raison, le film ne peut constituer pour le monteur un faire-valoir²³, un réservoir de prouesses. Le croire relèverait d'une totale incompréhension du métier et de la posture. Une fois le film terminé, un monteur peut ne pas l'aimer, c'est envisageable puisqu'il en sera alors détaché. Pourtant, il l'aura monté avec la plus grande sollicitude.

Le monteur face à lui-même

Il s'autoanalyse en permanence, recherche ses lacunes, prévient toute complaisance envers lui et vis-à-vis de la matière. Il sait également exprimer ce qui n'est pas clair, il ne reste pas en retrait, il est ouvert à « l'autre » en permanence. Ce qu'il annonce et ce qu'il produit est parfaitement en phase. Sachant qu'un montage est toujours perfectible, le monteur s'obstine, il ne lâche prise que lorsqu'il a trouvé comment favoriser au mieux le film, ce qui suppose d'accepter de vivre de grands moments d'inconfort.

Une posture se construit

Parce qu'ils ont pratiqué, les stagiaires ont pu réaliser ce que peut être une posture de monteur, mais tous n'ont pas compris la nécessité de la construire, alors qu'ils disposaient dans le cadre du stage, d'un accompagnement qui la favorisait.

23 C'est, à mon avis, totalement vrai pour les monteurs, mais ça n'est pas forcément transposable aux réalisateurs, surtout de nos jours.

La formation peut encourager à vivre cette aventure en proposant des voies, en montrant des résultats; toutefois, les monteurs s'investissent dans un film de façon si personnelle que leur posture peut difficilement être léguée, il appartient à chacun d'en trouver le chemin.

Les conclusions auxquelles je suis parvenue sont, bien entendu, recevables dans le cadre de cette formation, il ne saurait être question de les généraliser à l'ensemble de la profession.

Bibliographie

ANZIEU Didier, [1999], *Le Groupe et l'Inconscient*, Paris, Dunod.

ARBORIO Anne-Marie et FOURNIER Pierre, [2005], *L'Observation directe*, Paris, Armand Colin.

COULON Alain, [1987], *L'Ethnométhodologie*, Paris, Presses universitaires de France.

LOTMAN IourYouri, [1977], *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Éditions sociales.

MONACO James, [1981], *How to Read a Film*, New York, Oxford University Press.

NINEY François, [2000], *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, Éd. De Boeck Université.

RANCIÈRE Jacques, [2001], *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil.

