

22

Camérerer, découper,
déparalyser

ou

Le cinéma
comme acte de
la contingence

Hervé Joubert-Laurencin

Camérer, découper, déparalyser *ou* Le cinéma comme acte de la contingence Hervé Joubert-Laurencin

1

Un film existe.
Il se nomme *Le Moindre Geste*.
Deligny Fernand n'est pas pour rien dans son existence.
Vous l'avez vu.
Vous l'avez entendu.

Vous pouvez le lire. J'en retiens quelques bribes : « Ici Deligny. [...] espèce de bonhomme [...]. Débile profond, disent les experts. Tel il est [...], tel il est dans la vie [...], tel il est pour nous [...], porteur d'une parole dont je certifie qu'elle n'est pas la mienne. Peut-on dire qu'elle soit la sienne? Mais pourquoi faudrait-il que la parole appartienne à quelqu'un [...]!? »

Ce film de cinéma a été montré dans le cadre du festival de Cannes, il est ressorti en salles en France en 2004, il est vendu aujourd'hui en dvd : tout cela est bien normal, car l'une des vies de Deligny a été celle d'un animateur de ciné-club, d'un militant de Travail et culture, d'un voisin et lecteur d'André Bazin, d'un correspondant de François Truffaut. Donc ce film est un film. Pour extraordinaire qu'il soit, à tous points de vue, il ne s'exclut pas, ni n'a jamais cherché à s'exclure, du monde du cinéma tel qu'il existe historiquement et socialement.

Je vais donc tenter de le confronter, abruptement, à une question générale, valable pour tous les films. Une question de théorie du cinéma. Il s'agit d'une vieille lune, d'un problème démodé, tenu pour ridicule et dépassé depuis quarante-cinq ans environ par les professeurs de cinéma, cette petite communauté sévère dont parfois je regrette de faire partie.

La question est celle de la différence entre le découpage et le montage. Et plus particulièrement la définition et l'efficacité de ce qu'on appelle en français le « découpage » d'un film. Car pour ce qui est du montage, nous ne manquons pas d'exégèses ni de savantes explications, défenses et illustrations. Tant et si bien que le « concept de montage », comme on dit, en vient souvent à tout recouvrir : la réalisation intégrale d'un film, sa pensée profonde, la

¹ DEL, 608 [1971] (Fernand Deligny, *Œuvres*, édition établie par Sandra Alvarez de Toledo, éditions L'Arachnéen, Paris, 2007, p. 608. Les références à cet ouvrage seront désormais notées DEL suivi du numéro de page et de la date de publication ou de rédaction originelle entre crochets). Le texte complet, dit au début du film par la voix de Fernand Deligny *off* (simplement non visible à l'image car ce moment du générique, enregistré à Gourgas à la fin de l'année 1970, est le seul du film tourné en son synchrone), est : « Ici Deligny. Cette espèce de bonhomme, c'est la main d'un garçon de vingt-cinq ans qui l'a tracée. Débile profond, disent les experts. Tel il est dans *Le Moindre Geste* tel il est dans la vie de tous les jours que nous menons ensemble depuis dix ans et plus ; tel il est pour nous, source intarissable de rire aux larmes quoi qu'il arrive et, dans ce film comme dans la vie très quotidienne, porteur d'une parole dont je certifie qu'elle n'est pas la mienne. Peut-on dire qu'elle soit la sienne ? Mais pourquoi faudrait-il que la parole appartienne à quelqu'un, même si ce quelqu'un la prend ? »

théorie du cinéma, quand ce n'est pas la conception du monde, l'histoire et l'histoire de l'art réunies. On se croirait parfois revenus aux années vingt, en pleine ère du montagisme. Une telle dispersion conquérante peut-elle aider à comprendre l'acte du montage ? Ce n'est pas sûr.

Jusqu'ici tout va bien : premièrement, Deligny, comme André Bazin, ne saurait tenir le montage comme la définition ultime du cinéma ; on sent bien que le fameux acte de cinéma décrit et néologisé par Deligny, le « camérer », est du côté d'une douceur de caresser et d'aller ensemble sous la lumière du soleil qui a peu à voir avec la boîte noire de la salle de montage. Deuxièmement, si, d'un côté, sur le tournage du *Moindre Geste*, se présentent, autour d'Yves et des quelques acteurs d'occasion, Deligny, Guy Aubert, Any Durand et la « camérante » Josée Manenti, de l'autre côté, travaille seul à Marseille Jean-Pierre Daniel, unique monteur, totalement détaché du groupe, d'ailleurs déjà dissout, mais aussi moteur essentiel de l'existence du film en tant que film. Ainsi le partage théorique découpage *a priori* / montage *a posteriori* semble en apparence pleinement convenir à l'expérience du film cévenol, dont la réalisation complète s'échelonne tout au long des années soixante sans jamais trouver d'auteur en dehors d'un collectif clivé.

Pourtant, tout de suite les ennuis commencent.

DEL a parlé de mon sujet !

« Il m'est arrivé d'entendre parler de découpage² », me dit-il.

Il me dit cela dans un article de 1983 paru dans la revue *Caméra-stylo*. Cette excellente revue n'éditait que des numéros spéciaux thématiques ; celui-ci est sur le scénario ; paradoxalement l'époque, le lieu, le casting brillant des auteurs (Eustache, Bokanowski, Ruiz, Rohmer, Godard, Resnais, Straub et Huillet, Kramer) font qu'au fond, chaque contributeur est amené à nier l'importance du scénario, du moins traditionnel, autrement dit ce que l'on appelait autrefois « le découpage » (car le découpage n'est, d'abord, selon sa définition la plus simple, que le stade final du scénario). Deligny, apparemment, ne déroge pas à cette règle. « Je parle de camérer et pas de scénarier », écrit-il déjà en 1977 dans un article qui porte le même titre que celui de *Caméra-stylo*³. Pourtant, la petite fable, le conte cruel qu'il invente en 1983 pour dire l'horreur du découpage, si on le lit attentivement, ne s'attaque pas tant à l'acte lui-même qu'à son affiliation à la personne morale du producteur, représentant caricaturé de l'horreur sanglante du capitalisme.

« Il m'est arrivé d'entendre parler de découpage .»

² DEL, 1745 [1983]. « DEL » : surnom que les proches donnaient à Fernand Deligny ; je ne l'emploierai ici que pour parler de Deligny en action, plutôt que de Deligny écrivain.

³ Fernand Deligny, « Camérer » [1977], *Trafic*, n° 53, printemps 2005, éditions POL, Paris, p. 57.

« Le dictionnaire le dit qu'il y va de la volaille, de gâteau ou de viande et il nous conseille d'aller y voir à débitage, dépeçage, équarrissage. Et puis il en arrive à nous parler de théâtre et de cinéma. Mais je vois très bien un producteur exigeant d'un auteur qu'il procède d'abord à un équarrissage de son projet. Après, si les morceaux en sont bons et bien ajustés, ne restera plus qu'à faire courir le cheval en espérant qu'il la remportera, la Palme d'or. Et pourquoi pas ? Ça arrive⁴. »

Ainsi, le producteur selon Deligny dépèce le film avant de le faire concourir à Cannes comme un propriétaire fou qui mènerait son cheval de course à l'équarrissage avant de lui faire courir le Grand Prix, tout en espérant que ce fantôme de chairs découpées et galopantes va gagner.

Je vais donc continuer sur ma voie, malgré ce film d'horreur dont je certifie qu'il n'est pas le mien, puisqu'il n'y est question, au vrai, ni du scénariste, ni de la scripte, ni du réalisateur.

Je montrerai en effet qu'en un sens, couper en deux l'acte du cinéma entre montage et découpage revient à poser la question « Où s'invente un film ? », que cette question est prégnante pour *Le Moindre Geste* et qu'elle dépasse heureusement, et même au fond pour son bonheur, on peut le supposer, le seul Deligny.

Je crois par hypothèse que la question du découper (passons au mode infinitif) peut servir plutôt qu'obscurcir l'événement propre à ce film de son *passage de mains en mains*, sous la forme, qui se révéla manifestement transitionnelle, d'une *mémoire d'autiste*. Le mot est de Deligny lorsqu'il décrit les péripéties du *Moindre Geste* :

« Des images prises et enroulées dans ces boîtes de conserve plates où nous gardions la copie de travail étaient toujours là, intactes, deux ans après, *mémoire d'autiste* où tout le déjà vu peut resurgir à tout moment, ce qui revient à dire que chaque moment filmé peut résonner des échos d'autres moments dont ces images viennent affleurer quand ça n'est pas le moment⁵. »

2

Un lexique du cinéma français publié au CNRS en 1958, l'année où Deligny projette un film qui deviendra *Le Moindre Geste*, note la première apparition du mot « découpage » en 1917 avec le sens de « division d'un scénario en scènes numérotées⁶ ». Même s'il est ici question

⁴ DEL, 1745 [1983].

⁵ « Camérer », article cité, *Trafic*, p. 57. C'est moi qui souligne.

⁶ Jean Giraud, *Le Lexique du cinéma français des origines à 1930*, CNRS, Paris, 1958, cité par Timothy Barnard, in André Bazin, *What is Cinema?*, traduit en anglais par Timothy Barnard, éditions Caboose, Montréal, 2009, p. 280. [Note du traducteur sur les difficultés de traduction du mot français « découpage » : p. 261-281].

de scènes, il apparaît que le mot va de pair avec l'existence des *plans*, que les frères Lumière appelaient des *tableaux* à l'époque des films uniponctuels, c'est-à-dire quand, avec un film-bobine de cinquante secondes, un plan était aussi une séquence, qui était aussi un film. Dès que les films contiennent plusieurs prises de vue collées l'une à l'autre, on découpe des plans, à partir d'une continuité initiale supposée, continuité qu'on peut attribuer au monde (le plan comme fragment), au vécu spatio-temporel (le plan comme tranche de vie), au tournage (le plan comme taylorisation ou enjeu d'horaire syndical) ou au moteur de la caméra (le plan comme « action » entre deux cris : « Moteur ! » et « Coupez ! »). Comme l'indique assez bien ce dernier cri, tout de même étrange car on ne coupe la tête à personne sur les plateaux de cinéma, cri par exemple détesté par Jean-Marie Straub, le découpage a donc, dès l'origine de son emploi, partie liée avec le montage, au point que les historiens dits des premiers temps se demandent encore si la poursuite est née du montage ou le montage de la mode des scènes de poursuite.

En 1936, le critique de la revue *Esprit* Roger Leenhardt, le modèle de Bazin, exprime l'opposition devenue canonique de la manière suivante, simple et claire : « [On peut définir] le montage comme s'exerçant a posteriori sur la pellicule filmée, et le découpage comme s'exerçant a priori, dans le cerveau de l'auteur, sur le sujet à filmer⁷. » Il est surtout remarquable que, dans la même page, Leenhardt invente à la fois le cinéma défini par l'ellipse contre la métaphore, reprenant une distinction que Malraux avait imaginée pour décrire un roman de journaliste d'intérêt documentaire, et l'idée du « réalisme primordial » du cinéma, qui sera continuellement développée par Bazin sous le titre de « réalisme ontologique ». C'est tout sauf un hasard, puisque ces descriptions s'opposent à la majeure partie des théories existantes, fondées peu ou prou sur la mise en avant du montage.

Bazin, à la suite de Leenhardt, fait un usage diversifié du terme « découpage », tantôt employé seul, et tantôt pris dans une opposition nécessaire avec « montage », au point que son dernier traducteur anglais s'obligeait, il y a quelques mois, à publier une note de vingt pages pour justifier son choix... de conserver le terme *en français dans le texte*, faute de perdre son lecteur, déjà égaré par cinquante ans d'incompréhension des Anglo-Saxons, qui ont traduit carrément par *editing*, c'est-à-dire « montage », ou *cutting*, ou encore *cutting-up*, ce qui, de la même façon, ne peut désigner que la coupe comprise comme action, esthétique et technique, du monteur. David Bordwell, célèbre théoricien néoformaliste et cognitiviste, a même inventé, dans son histoire des stylistiques du film, comme le remarque Timothy Barnard, le terme de « découpage », sans accent, en lui donnant le sens de montage analytique, à savoir la définition même du cinéma classique de qualité. Le fameux « découpage classique », enjeu de descriptions infinies dans la critique française des années quarante et cinquante, devient ainsi seulement le résumé abstrait du plus connu des styles de montage de la planète, lui-même caractéristique majeure du classicisme hollywoodien.

⁷ Roger Leenhardt, « La petite école du spectateur 2. Le rythme cinématographique », *Esprit*, janvier 1936, in Id. *Chronique de cinéma*, éditions de l'étoile, Paris, 1986, p. 43.

Bazin lui-même, dans ses plus mauvais articles, les « évolutionnistes », s'est laissé aller à une telle confusion, tant les deux termes se rapprochent dès que l'on quitte l'analyse des œuvres singulières pour se mettre à généraliser.

Bazin redevient intéressant lorsqu'il étudie de près, par exemple, un film de Jean Cocteau. Dans *Les Parents terribles*, écrit-il en 1951, Cocteau cinéaste, quoique « fidèle au découpage classique », dissout la notion de plan : « [...] seul subsiste le “cadrage”, cristallisation passagère d'une réalité dont on ne cesse de sentir la présence environnante⁸ ». Le plan ici n'est plus considéré par ses bords, son début et sa fin matériels, par l'abstraction logique de sa coupe, mais par son milieu, en tant, pourrait-on dire, que *plan intensif*. Le découpage de Cocteau, par l'égalité continue de ses points de vue – qui ne sont peut-être, justement, que des « points de voir » au sens de Deligny, en ce qu'ils ne s'adressent qu'au seul spectateur, hors de tout « sujet » regardant interne au film –, fabrique un pur témoin « mis en puissance de tout voir », face à la « quasi-obscénité du “voir” [verbe mis ici à la fois à l'infinitif et entre guillemets par Bazin] ». Lorsqu'il invente cette superbe image, révisant celle de Cocteau, du cinéma comme « événement vu par un trou de serrure », mais sans la serrure (il n'en resterait que « l'impression de violation de domicile⁹ »), Bazin note une franchise et une impudeur dans le film de Cocteau qui n'est pas sans annoncer ce que nous ressentons encore aujourd'hui devant *Le Moindre Geste*.

Le résultat est la création du « sentiment d'une présence totale à l'événement¹⁰ », ce qui mène à la célèbre conclusion bazinienne, l'un des piliers de sa seconde théorie, dite du « cinéma impur », du cinéma rendu à lui-même, paradoxalement, par « surcroît de théâtralité¹¹ ».

Bazin use et abuse, par ailleurs, de la distinction « film de montage » / « film de découpage », en opposant une supposée manipulation d'après coup à un respect du profilmique [« profilmique » : ce qui se trouve devant la caméra prêt à être filmé] obtenu par contrôle et prévision rigoureuse du film à faire. Faire d'un film d'animaux un *film de découpage* (comme y parviennent, armés d'une longue patience et de courtes focales, la documentariste suédoise Arne Sucksdorff ou le réalisateur de films pour enfants Ambert Lamorisse) constitue pour lui un exploit, tant il est aisé, et décevant pour le spectateur avide de performances supposées sur le tournage, de fabriquer « au montage » un anthropomorphisme truqué. Mais une fiction animalière *kitsch* produite par la Disney en 1957 (*Perri. A True-Life Fantasy*), lui fait revoir entièrement sa position à la fin de sa vie, et il exprime son dégoût esthétique et éthique devant la mise en intentions forcenée,

⁸ André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma, en un volume aux éditions du Cerf, 1975-2009, p. 144 [« Théâtre et cinéma », 1951].

⁹ *Ibidem*, p. 146.

¹⁰ *Ibidem*, p. 144.

¹¹ *Ibidem*, p. 148.

et l'américanisation de la nature sauvage induites par ce film¹². Sur la même ligne, mais avant sa prise de conscience, il résume, pour les lecteurs du futur *Télérama*, dans un article méconnu de 1955, l'opposition qui nous intéresse de la façon suivante :

« Le montage est une opération *a posteriori* qui consiste à conférer de toute pièce à une série d'images, par un rapprochement judicieux et d'une durée appropriée, le sens logique ou dramatique dont chacune d'entre elles peut être individuellement dépourvue. [...] Le découpage, au contraire, est une analyse *a priori* de l'événement à représenter, la prévision exacte de la série de plans dont la succession sur l'écran reconstituera exactement la scène dramatique. Chacun de ces fragments est donc prévu pour s'emboîter exactement sur ceux qui l'encadrent, ces tenons et ces mortaises s'appellent les raccords¹³. »

Mais après cette simplification d'époque, un peu plus loin, Bazin, traquant les possibles ruses de la discontinuité (« le découpage a en commun avec le montage la discontinuité de la prise de vue », se désole-t-il), revient à son idée de « montage interdit » avec un exemple qui dépasse alors sa propre capacité paradoxale :

« Je me ferai clairement comprendre en prenant le cas d'un prestidigitateur : la représentation cinématographique de l'un de ses tours n'a de sens qu'en plan fixe, *sans montage ni découpage*, et de telle sorte que nous puissions contrôler la continuité de ses gestes¹⁴. »

De ses *moindres gestes*, pourrait-on dire.

Ce que je lis ici est un paradoxe involontaire de Bazin : il ne veut pas que le cinéma contrôle quoi que ce soit (car il est clair qu'il n'imagine pas, pour sa démonstration, un documentaire qui dévoilerait les tours du magicien, plutôt un enregistrement qui permette d'admirer la qualité de son art), mais il désire qu'il *contrôle l'incontrôlable*, que le spectateur puisse savoir qu'il ne sait rien, qu'il puisse saisir ce qui échappe à son appréhension volontaire. Comme souvent, ce qui compte dans la démonstration théorique de la règle, c'est le choix du contenu de l'exemple donné. Montage ou « non-montage » ne sont pas de mise ici : ils ne réapparaîtront que plus tard, chez les pédagogues commentateurs, comme des enjeux idéologiques plaqués sur la sensibilité descriptive de Bazin. Découpage et montage se trouvent unifiés par le rejet : c'est, comme disait Deligny, la construction d'une image qui compte.

¹² Sur ce point, voir : Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, p. 15-33 ; André Bazin, « Le réel et l'imaginaire », *Cahiers du cinéma* n° 25, juillet 1953 ; *id.*, « Montage interdit », *Cahiers du cinéma* n° 65, décembre 1956 ; *id.*, « Les périls de Perri », *Cahiers du cinéma* n° 83, mai 1958 ; *id.*, « Montage interdit » [1958], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition en un volume, éditions du Cerf, Paris, 1975, p. 49-61.

¹³ André Bazin, « Les films d'animaux nous révèlent le cinéma », *Radio-Cinéma-Télévision* n° 285, 3 juillet 1955.

¹⁴ *Ibidem*. C'est moi qui souligne.

Le jeune Jean-Luc Godard, encore critique, polémique directement avec Bazin de son vivant, en 1952 et 1956, dans deux articles à l'écriture maniériste, parfaitement clairs dans leurs idées et terriblement contournés dans l'expression. Le premier, « Défense et illustration du découpage classique », affirme avec raison, contre le tableau évolutionniste que Bazin a livré au festival de Venise¹⁵, que la forme classique ne répond à aucune évolution ni à aucune définition figée, ouvrant ainsi la voie à un élargissement de sens du mot « découpage ». Le second, « Montage, mon beau souci », démontre que montage et découpage sont entièrement réversibles (« Savoir jusqu'où l'on peut faire durer une scène, c'est déjà du montage, de même que se soucier des raccords fait encore partie des problèmes de tournage. [...] donner l'impression de la durée par le mouvement, du gros plan par un plan d'ensemble serait l'un des buts de la mise en scène et l'inverse l'un de ceux du montage »), ouvrant quant à lui la voie à la longue réflexion de l'époque sur la « mise en scène¹⁶ ».

Si le spectaculaire titre de Godard, « Montage, mon beau souci », est certes une allusion académique et bourgeoisement maniériste à un hémistiche de Malherbe (« Beauté, mon beau souci », *Stances*, 1598), il renvoie aussi objectivement, si même il ne s'oppose par volonté polémique, à un détail du « Découpage » vénitien de Bazin :

« Le *souci* de Rossellini devant l'enfant d'*Allemagne année zéro* est justement inverse de Koulechov devant le gros plan de Mosjoukine. Il s'agit de lui conserver son mystère¹⁷. »

C'est Noël Burch, avec l'entrée en matière de sa *Praxis du cinéma*, qui, en 1969, va le plus loin dans l'usage de la notion de découpage, et en même temps clôt une saison de la pensée sur le cinéma.

¹⁵ *Venti anni di cinema a Venezia / Vingt ans de cinéma à Venise*, ouvrage publié en trois langues et en trois versions, italien, français et anglais. Le détail de l'édition du livre prend ici toute son importance : « Ce volume a été édité par l'exposition internationale d'art cinématographique de Venise dans les collections des éditions de l'Ateneo de Rome le 15 juillet 1952 », lit-on page 700 de l'édition en français. Il est aussi précisé que les textes originaux s'entendent de la version dans leur langue d'origine. Néanmoins, l'origine du projet et de la commande aux auteurs est manifestement italienne. Or, dans le chapitre « Vingt ans d'histoire des éléments du film » (« *elementi del film* » est idiomatique et fait l'objet d'une traduction mot pour mot en français), l'article d'André Bazin est intitulé « Il Montaggio » (« Le Montage ») en édition italienne (pages 359-378), tandis qu'il s'intitule, dans l'ouvrage édité en langue française : « Découpage » (pages 359-377) ! L'absence, manifestement volontaire, de l'article dans la version française (puisque les autres chapitres laissent le choix : « Sujet et Scénario », « Interprétation et Acteurs » sans articles d'un côté, et « La Scénographie », « Le Costume », « La Musique » avec articles de l'autre), ainsi que la possibilité de l'interchangeabilité des deux mots entre l'italien et le français me semblent constituer deux indications historiques laissant supposer qu'en 1952, dans un milieu autorisé d'expertise de niveau international, comme on dirait aujourd'hui, l'acte de découper rassemble les deux phases techniques : « le découpage » et « le montage ». On aimerait en savoir plus sur les péripéties du bon à tirer.

¹⁶ Respectivement dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, éditions de l'étoile, 1985, p. 80-84 et 92-94 (*Cahiers du cinéma* n° 15, septembre 1952, et n° 65, décembre 1956).

¹⁷ André Bazin, « Découpage », article cité, version française originale, p. 375, et dans André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition en un volume citée, p. 77. « L'effet Koulechov » est décrit par Bazin comme un effet de sens obtenu par le vieux montage, le « néo-réalisme » de Rossellini comme l'un des exemples du nouveau Découpage, qui intègre le montage dans une écriture directe « en cinéma ».

Si le découpage désigne d'abord « le dernier stade du scénario », ce n'est déjà qu'en France que, par extension, il recouvre l'idée de « découper » une action en plans et séquences. Et ce n'est *a fortiori* qu'en français que « découpage » désigne, dans un troisième sens fondamental « la facture la plus intime de l'œuvre *achevée*¹⁸ », autrement dit un Découpage avec un grand « D », formant un ensemble qui regroupe les opérations d'avant, pendant et après le tournage. Le cinéaste de langue anglaise use de deux mots là où les francophones n'en ont qu'un : *set-up* (mise en place) et *cutting* (montage), et Burch en conclut :

« S'il ne lui vient pas à l'esprit que ces deux opérations participent d'un seul et même concept, c'est peut-être qu'il lui manque un mot pour le désigner. Et si bon nombre des progrès formels les plus importants des années cinquante et soixante ont été accomplis en France, c'est peut-être un peu une question de vocabulaire¹⁹. »

Ainsi l'histoire de la modernité au cinéma vient-elle appuyer la démonstration logique et empirique de « l'articulation de l'espace-temps » (des coupes dans l'espace multipliées par des coupes dans le temps aboutissent à la description empirique de la « facture » d'un film).

Une note précise encore un élément de description logique d'importance :

« Il convient de distinguer entre les deux sens du mot "plan", selon qu'il s'agit du tournage ou du montage : dans le premier cas, un plan est délimité par deux arrêts de caméra, dans le second, par deux coupes ou changements de plan. En fait, il faudrait deux mots, mais aucune langue ne les propose à notre connaissance²⁰. »

Ce point d'arrivée constitue l'acmé de l'histoire de la réflexion française sur le découpage. Après cela, « mise en scène » et « découpage » seront pour longtemps remisés aux oubliettes de la théorie du cinéma, devenue une affaire d'enseignement hors des écoles de cinéastes. Un dogmatisme anti-stylistique (apparemment « sémiologique », issu de l'école de doctrine de Christian Metz, professeur à l'EHESS, en réalité d'inspiration logico-politique), encouragé par la vogue de formalisation logique structuraliste, décidera d'étendre le concept de montage à toutes les opérations du cinéma, selon la plus ancienne tradition des écrits sur cet art. Les deux premiers chapitres du plus vendu des manuels des études de cinéma en France, *Esthétique du film* (publié en 1983), écrits par mon premier professeur Jacques Aumont, me paraissent aujourd'hui incroyables, alors que ces idées ont constitué les bases de ma compréhension des films : les extraits de textes d'André Bazin choisis font objectivement passer cet auteur pour un défenseur du montage transparent hollywoodien, qu'il a pourtant

¹⁸ Noël Burch, *Une praxis du cinéma* [titre de la réédition], Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1986, p. 21-22.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, note 1, p. 25.

combattu toute sa vie²¹ ; il est recommandé d'éviter de se servir du mot « plan²² » ; enfin, le « principe de montage » est étendu à toute la chaîne de création du film²³. Si cela est bien logique sous la plume engagé d'un ex-rédacteur des *Cahiers du cinéma* de la période maoïste, traducteur et commentateur d'Eisenstein (la lecture des cours de celui-ci laisse à comprendre que l'idée de « découpage » est, chez le réalisateur du *Cuirassé Potemkine*, de part en part entendu comme montage), on comprend aussi pourquoi toute idée de découpage a simplement disparu du manuel intitulé un peu trop précocement (si on le situe dans une chronologie des idéologies de la didactique du cinéma) *Esthétique du film*.

Je continue donc, avec Bazin et Deligny, mon retour personnel aux jaunissantes années cinquante.

3

Je ne crois pas, pour autant, que recommencer à percevoir ce que les écrivains de cinéma entendaient par « découpage », avant la vague de la sémiologie, de la psychanalyse appliquée et de la formalisation abstraite d'une théorie pour étudiants privés de pratique, mène à condamner le montage. Tout au contraire.

De même qu'une tentative théorique a été affirmée pour généraliser le « concept de montage » à l'entière compréhension du cinéma, de même une attention au moment du tournage (préparation, écriture, financement, réalisation, jeu avec les acteurs, travail de la prise de son et de la lumière) devrait permettre de dire cette réversibilité spécifiquement cinématographique *du point de vue de l'Avant*, c'est-à-dire de ce qu'on peut appeler, en retrouvant une tradition historique française, le Découpage.

²¹ J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, éditions Nathan, collection « Fac cinéma », Paris, 1983, p. 51-56 [J. Aumont] ; p. 52, un extrait du livre de Bazin sur Orson Welles est donné comme un exemple caractéristique de « l'idéologie de la transparence », fondée sur l'idée de continuité, et immédiatement rapportée au « cinéma classique » et son « montage transparent », fondé sur les « raccords » : mais le passage en question du livre de Bazin entend alors « rappeler ce que nous entendons par découpage » (et non par montage), mais Bazin défend dans ces pages le cinéma de Welles (on peut même dire la modernité du montage wellésien, une sorte de « troisième montage » qu'il nomme à cette époque, pour le distinguer du montage soviétique comme du montage américain et exprimer sa modernité, le « découpage en profondeur de champ », qu'il ne limite pas à une défense du plan long, encore moins continu) précisément en tant qu'il s'oppose terme à terme au montage hollywoodien traditionnel, et Bazin étudie alors dans des pages d'une grande subtilité, célèbres en leur temps, les effets de ce qu'Eisenstein et J. Aumont nomment le « montage dans le plan ». Qu'une génération entière ait pu croire, et écrire, qu'un Bazin confondait le réel filmé et la toile de l'écran ou bien n'était pas en mesure de percevoir l'expressivité des films d'Orson Welles relève du mystère lié à ce que Thomas Khun appelle le changement de paradigme : cet aveuglement dû à une logique théorique et didactique explique aussi l'isolement paradoxal mais objectif de Deligny.

²² *Ibidem*, p. 29 et 30 : « [...] pour l'approche théorique du film, il s'agit d'une notion délicate à manier en raison de son origine empirique [...] – le mot "plan" doit être utilisé avec précaution et, chaque fois que possible, évité ».

²³ *Ibidem*, p. 37-49 et 60-62.

On peut même affirmer que notre mode de pensée est bien plus juste pour le cinéma tel que nous l'avons connu jusqu'ici, et que penser le cinéma du point de vue de l'Après sera désormais probablement nécessaire avec le nouveau cinéma qu'on peut appeler numérique : il ne s'agira cependant plus de parler du seul « Montage », mais plutôt de « Postprod » (puisque le numérique appliquée au cinéma traditionnel, en tant qu'Animation généralisée, produit désormais des coupes *dans l'espace*, et non plus seulement dans le temps, dans l'après-coup, appelé Postproduction, ce qui constitue l'évolution la plus nette depuis la description empirique de l'espace-temps par Noël Burch, à une époque où, quoique tous les trucages aient déjà été expérimentés, il n'était pas de mise d'imaginer un montage qui modifie la *taille des plans*, c'est-à-dire qui remette en jeu le travail du *cadreur*).

Il y a quinze ans, à l'occasion d'un colloque à Québec, j'avais imaginé une définition du cinéma comme *acte de la contingence*, à partir de la lecture d'un petit livre de Giorgio Agamben qui venait de sortir en Italie et qui constituait une suite à la lecture que Gilles Deleuze avait faite autrefois d'une nouvelle d'Herman Melville, *Bartleby the Scrivener* (1853). Je m'aperçois aujourd'hui que ma lecture admettait, par absence de remise en cause de ce point, comme un acquis théorique la généralisation du principe de montage et affirmait : « le montage est, fondamentalement, l'acte de la contingence et, en cela, l'acte purement cinématographique²⁴ ». Il me semble aujourd'hui, car *Le Moindre Geste* et la théorie de l'image de Deligny me le disent si je les compare à ma redécouverte du mot « découpage », que la même description générale du cinéma, non pas en tant qu'art mais en tant qu'acte, peut être proposée du point de vue de l'enregistrement des plans d'un film.

Passer par Deligny, au-delà de Bazin, permet de ne pas prêter le flanc à une mystique de l'enregistrement, à l'œuvre chez les analystes que j'appelle personnellement les « bazinistes », pas chez Bazin, et que je résumerai provisoirement et sans les développer en quatre points de blocage de la pensée : 1. sur le plan-séquence, 2. sur le son direct, 3. sur l'érotisme pervers de la manipulation des acteurs, 4. sur une conception essentialiste non concrète du réalisme dit « ontologique ».

Si « Dieu même est privé de faire que ce qui a été fait ne l'ait pas été », comme le constate Aristote dans *l'Éthique à Nicomaque*, le monteur, lui, le fait tous les jours, sans pour autant être un démiurge. Les *rushes* parmi lesquels il élit le meilleur bloc d'espace-temps possible sont l'équivalent des « mondes possibles » qui se tiennent dans la pyramide du Palais des destins de Lorenzo Valla continuée par Leibniz (tout en haut, par élimination de tous les autres comme dans un jeu vidéo contemporain, se tient le monde dans lequel nous vivons). La « décréation » appariée à tout acte de création, telle que théorisée par Giorgio

²⁴ Hervé Joubert-Laurencin, « Montage, leur beau souci (Cassavettes, Pasolini, McLaren) », *Cinéma : acte et présence*, dir. M. Bouvier, M. Larouche, L. Roy, éditions Nota Bene (Canada) et Centre Jacques Cartier (Lyon, France), Saint-Ignace, Québec (CA), 1999, p. 176. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, éditions de Minuit, Paris, 1993. Gilles Deleuze et Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, éditions Quodlibet, Macerata, 1993. Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, éditions Circé, Saulxures, 1995.

Agamben, cette puissance de l'impuissance (dont le slogan est le « Je préférerais ne pas », « I would prefer not to » du petit gratte-papier Bartleby) définit bien le travail du montage cinématographique.

Ces remarques que je faisais en 1995, il me suffit aujourd'hui de les retourner vers le *découpage*, considéré non comme un stade technique fermé sur lui-même et opposé aux autres et en premier lieu au montage, mais comme le mot qui peut le mieux – mieux que celui de montage peut-être, qui n'est vraiment pas le problème de Deligny – « déparalyser » les inutiles découpages scolaires et, par ce biais, rendre sa place au « camérer » de Deligny, qui, en tant que néologisme, ne saurait se limiter, lui non plus, au seul acte technique du tournage et ne saurait désigner que : la création d'une mise en situation pour s'acheminer vers une image à l'aide d'un appareil enregistreur appelé caméra, ce qui n'est pas la même chose.

La seule condamnation de fait du montage est, pour ce qui m'occupe aujourd'hui, due à Deligny lui-même, mais seulement dans les faits, pas dans la pensée :

- d'une part, dans les faits (dans la pratique), DEL ne s'est pas occupé de monter *Le Moindre Geste*, ni financièrement ni techniquement, et l'écart entre les deux moments de création du film vaut d'être regardé d'un peu plus près : c'est ce que je considérerai en dernier,
- d'autre part, dans l'ordre de la pensée (dans le discours), Deligny est un théoricien conséquent de l'image *contre le langage*, qui s'est progressivement renforcée d'une perception du monde de l'autisme comme vérité du monde vivant (dans le curieux lexique bazinien, cela se comprendrait très bien : « l'Ontologie », affaire du réalisme et du découpage, s'oppose au « Langage », dominé par le montage et l'expressivité symbolique) ; je commence par la théorie.

4

D'abord, si l'on ne confond pas les velléités de DEL à faire des films avec sa production écrite concernant l'image et le langage, on peut dire que Deligny n'a que faire d'une théorie du cinéma. Néanmoins, le résultat de ses investigations théoriques revient toujours à mettre à la bonne place l'acte de faire des images avec une caméra. Le problème étant de faire du cinéma sans le langage (à quoi bon une activité symbolique de communication à l'aide de signes conventionnels : pour cela il y a les livres et les discussions pour les non-autistes), Deligny conçoit la prise de vue, ou peut-être la « prise de voir », comme un autre du langage.

Avant tout tracé en mesure de produire le relevé d'un monde autre dénué de langage (les lignes d'erre), le premier tracé est le geste de l'enfant que l'éducateur à venir, *a fortiori* désœuvré,

peut tenter d'imprimer en lui, en tant que « pellicule vivante à fleur de société » : cette métaphore de 1947 est d'autant plus significative qu'elle voisine avec une condamnation assez pisse-froid de « l'enfant de cinéma » qui fréquente le « cinéma bi-hebdomadaire²⁵ ». Le guide idéal espéré en 1947, dans cette métaphore filée à travers les livres, *prend la place* du cinéma : être en face d'eux, c'est déjà filmer.

À l'autre bout de la longue expérience de Deligny, dans les stupéfiantes vingt-six premières pages de la version numéro 1 de son anti-biographie, intitulée *L'Enfant de citadelle* et écrite à la fin de sa vie, un mot court à travers les images et les mots, vocable qui est aussi le fin mot de l'événement qui se joue au sein du plan intensif dans l'écriture de Bazin : c'est le mot « fait ». Bazin parle ainsi des faits et des « images-faits » du néoréalisme :

« [Le fait est] fragment de réalité brute, en lui-même multiple et équivoque, dont le "sens" se dégage seulement *a posteriori* grâce à d'autres "faits" entre lesquels l'esprit établit des rapports. [...] [Chez Rossellini], Les faits se suivent et l'esprit est bien forcé de s'apercevoir qu'ils se ressemblent, et que, se ressemblant, ils finissent par signifier quelque chose qui était en chacun d'eux et qui est, si l'on veut, la morale de l'histoire²⁶. »

J'ai choisi ce second passage parmi d'autres parce qu'il fait entendre l'imbrication, au moins triple, du découpage et du montage, de l'Avant et de l'Après.

En un écho très pur, le vieux Deligny répond au vieux Bazin :

« [...] une fois pour toutes, le fait est bribe qui serait moins que rien ; et c'est tout un monde²⁷. »

Peut-être la liberté, dit *L'Enfant de citadelle*, est-elle seulement de « choisir les faits dans le foisonnement » ? « D'aucuns vont penser que le tout-un-chacun choisit, et d'autres qu'il est choisi par les faits aux aguets²⁸. »

En tout cas, cela va de pair avec l'action de *construire une image* ; celle-ci en l'occurrence, que je tente de dire en quelques mots (ceci est une image et une seule) : l'enfant craintif d'une femme au ton narquois à trois ans regarde sa mère qui est tout pour lui et entend la voix d'un déserteur, un soldat vagabond qui mendie peut-être à genoux, près du pont à sept arches de son souvenir.

Hors d'une vie d'écriture condensée dans son dernier effort inachevable, l'image est, pour Deligny, 1) perceptible par les autistes (la « preuve de l'existence de l'image » est que Janmari se lève en pleine nuit pour aller remettre une pierre à sa place dans le trou d'un mur, car cela formait image dans le monde et avait été dérangé intentionnellement dans un

²⁵ DEL, respectivement 211 [1947] et 239 [1949].

²⁶ *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition en un volume citée, p. 281, 280 [1948].

²⁷ DEL, non paginé, après 1789, page (7) du manuscrit fac-simile [1988-1993].

²⁸ DEL, *Ibidem*, page (22).

but pratique sans rapport avec l'existence non humaine de l'image²⁹), 2) en mesure d'être captée-révélatrice-construite par le camérier. Car l'image relève d'une « mémoire d'espèce » ; la « cohérence autre » de l'image « peut être pensée celle qui existait avant qu'il y ait de l'homme sur la terre [...]. Il se peut que l'image soit du règne animal. [...] C'est-à-dire qu'elle est du ressort profond de la mémoire d'espèce, et la mémoire d'espèce a quelque chose de commun entre toutes les espèces, y compris l'espèce humaine³⁰. »

On aurait tort de croire Deligny seul sur cette ligne.

Déjà Bazin, comme l'a montré Jean-François Chevrier il y a quelques mois dans un colloque sur ce critique, est en mesure *d'inclure l'hallucination* dans sa propre conception du réalisme de l'image de cinéma. Comme Merleau-Ponty son contemporain, il peut concevoir « une appartenance au "monde" antérieure à la posture critique qui distingue le vrai du faux » ; comme Mallarmé, il peut imaginer « la vérité de l'écran du côté de l'hallucination négative » et le suprême réalisme du cinéma, non pas dans un supplément de réalité mais « dans une actualité vide », un « écran vidé d'images³¹ ».

Déjà Pasolini, dans son œuvre brève mais fulgurante de théorie du cinéma, évoque des signes de cinéma tirés d'un « chaos où ils ne sont que des ombres de communication », « un sous-film : mythique et enfantin » qui rendrait possible le film visible. Puis il développe sa théorie de la « langue écrite de la réalité », qui, quoique métaphoriquement expliquée en termes linguistiques, répond beaucoup plus au « langage non verbal » de Deligny³² qu'à la sémiologie dont il fut contemporain. Pasolini voit le cinéma comme ce qui ferait « faire perdre à l'écriture sa nature de signe³³ », et son dernier mot à ce sujet est l'étrange expression, que n'aurait pu renier Deligny, d'« Inexprimé existant³⁴ ».

Déjà l'artiste et cinéaste d'animation expérimental Len Lye avait développé une théorie qu'il nommait « du vieux cerveau » :

« Notre corps habite un héritage : les archives de l'information génétique sur nos valeurs de survie, qui durent toute la vie, et, de surcroît, sur toute l'évolution. [...] Le vieux cerveau butine parmi ces divers types d'information et transpose quelquefois ses trouvailles dans l'un ou l'autre des modes d'expression acquis par notre nouveau cerveau³⁵. »

Et plus tard, expliquant l'un de ses films :

²⁹ DEL, 1689 [1982].

³⁰ DEL, 1768, 1772, 1773 [1989].

³¹ Jean-François Chevrier, « Deux notes sur André Bazin », communication inédite faite au colloque *Ouvrir Bazin / Opening Bazin*, à paraître en anglais chez Oxford University Press.

³² DEL, 655 sq. [1968].

³³ Pier Paolo Pasolini, « Sur le cinéma », *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, éditions Payot, Paris, 1976, p. 207 [je retraduis : voir *Saggi sulla letteratura e l'arte I*, Mondadori, Milan, 1994, p. 1553].

³⁴ Voir l'étude récente de Giorgio Passerone, dans René Shérer et Giorgio Passerone, *Passages pasoliniani*, Septentrion, Lille, 2006, p. 253 : « [Pasolini] guette la tension vers le dehors d'une matière non linguistiquement formée, l'inexprimé existant d'une vie en acte sur laquelle réagit le langage pour la transformer, tout en étant transformé par elle. »

³⁵ Len Lye, « Étant donné un temple » [1975], dans *Len Lye*, dir. J.-M. Bouhours et R. Horrocks, éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 171-172.

« J'essaie de coincer une forme cinétique sur la pellicule pour matérialiser une sensation qui loge à l'arrière de mon crâne – à moins que ce ne soit dans mes oreilles au bas de ma nuque ? En tout cas, il y en a bien quelque chose qui se tortille là, sur le film. Il y en a des wagons. À propos de ces wagons : je crois que nous portons tous en nous des cellules vestigiales et que ces cellules entrent en contact avec le vieux cerveau de nos origines primales, qui "lit" leur patrimoine génétique³⁶. »

L'halluciné, l'inexprimé, le retour du vieux cerveau, l'image hors de tout langage pour Deligny : on peut bien dire que cela ne se rencontre pas tous les jours, d'autant que si le cinéma en est un éventuel point d'accès, il est plus souvent un miroir de pure complaisance, une simple réflexivité du monde.

Pour exprimer cela, Deligny use de la métaphore du miroir et de son *tain* :

- « La nature est, pour l'homme, un vaste miroir.
- » Mais de ce miroir, en enlever le tain n'est pas, comme on pourrait le croire, tout simplement à notre portée. [...]
- » Vaste miroir que la nature dont le tain est la conscience d'être d'où l'homme pense et parle et ressent ce qui peut se voir.
- » C'est bien de gratter le tain qu'il s'agit pour nous lorsque nous disons qu'un enfant qui ne dit rien peut se voir autrement que de dire qu'il se tait.
- » Que les griffures qu'il peut nous arriver de faire dans le tain de la conscience d'être disparaissent sans cesse sous l'effet de cette conscience même qui à nouveau s'étale et les colmate, c'est bien ce dont nous nous apercevons sans cesse³⁷. »

La métaphore se trouve également chez Bazin :

« Il est faux de nous dire que l'écran soit absolument impuissant à nous mettre "en présence" de l'acteur. Il le fait à la manière d'un miroir (dont on nous accordera qu'il relaie la présence de ce qui s'y reflète) mais d'un miroir au reflet différé, dont le tain retiendrait l'image³⁸. »

Le cinéma se retrouve, chez Bazin, à la place de la nature, puisqu'il est un miroir, et son tain différé n'est au fond pas opposé à celui de Deligny dans le sens où il enregistre tout : bien et mal, important et inutile, intentionnel et imprescriptible, image de soi par réflexivité et vérité qui nous échappe et qui fait image. Le tain de Bazin, comme celui de Deligny, peut être griffé et laisser passer un *jour*, une fenêtre de réel. Réciproquement, la métaphore de Deligny peut difficilement échapper au cinéma : lisons le jeune Deligny qui rend compte de

³⁶ *Idem* (1979), p. 172.

³⁷ DEL, 1396-97 [1980].

³⁸ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* en un volume, cité, p. 152 [1951].

L'Étoile de mer, un film de Man Ray, comme d'une « peinture mouvante avec des arrêts ». Là, « le cinéma n'est plus la photographie. Il y a autre chose (peut-être seulement un verre dépoli³⁹) », autrement dit une pellicule devant l'objectif, une peau sur les choses, un tain déplacé, qui laisse voir en masquant, et invite à voir les autres, inaccessibles et si proches (n'est-ce pas toujours le cas au cinéma ?). Lisons le vieux Deligny, plus explicite, parlant d'un film à faire : « Une éraflure, rien qu'une éraflure, dans le tain du miroir, et l'œuvre serait méritoire. À l'inverse d'Eisenstein⁴⁰. »

Cette idée est deux fois illustrée au cinéma.

En paroles dans l'incipit du *Mépris* de Jean-Luc Godard.

En images, dans l'incipit du *Moindre Geste*.

Deligny : « SE : – Pronom personnel réfléchi... Tout y est ; le nom *ou son substitut*, personnel évidemment, et réfléchi⁴¹. »

Godard (voix masculine du générique parlé du *Mépris*, 1963) : « Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. »

Or, la citation, parfaitement apocryphe, est de Michel Mourlet dans les *Cahiers du cinéma* : « Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs⁴². » Michel Mourlet, très tardivement interpellé, s'insurge dans son blog en 2008 contre l'incohérence de la phrase de Godard, car « ce qui regarde et ce qui est regardé, ressortissant à des fonctions et natures essentiellement distinctes, ne sauraient être interchangeables et par conséquent se substituer l'un à l'autre ». Mais il ne fait que constater sans le comprendre l'acte de Godard consistant à supprimer la réflexivité par l'élimination du pronom (celui que Deligny appelait le « substitut ») réfléchi. « Cette conformité [du monde qui s'accorde] – commente Jean-Louis Leutrat – ne peut empêcher que le sujet comme source du regard soit effacé, "épongé" », ce que Godard écrivait déjà en 1950 en appliquant le « parti pris des choses » de Francis Ponge à l'acte de voir du cinéma⁴³.

L'incipit du *Moindre Geste* devrait s'appeler « Le Mystère Psycho », tant il semble décalqué du début du film de Henri-Georges Clouzot de 1956 : *Le Mystère Picasso*.

Pareillement, la main du dessinateur (Yves dans un film, Pablo dans l'autre), d'ailleurs nommée et désignée par la voix *off* de Deligny, est à la fois visible et invisible. Visible par son résultat : un trait qui progresse sur la page blanche qui, plein cadre, s'identifie à, « substitue » l'écran (visible aussi, légèrement mais sûrement, dans le

³⁹ DEL, 1654 [1934].

⁴⁰ DEL, 1735 [1982].

⁴¹ DEL, 1666 [1982], c'est moi qui souligne.

⁴² Michel Mourlet, « Sur un art ignoré », *Cahiers du cinéma* n° 98, août 1959, p. 34, et dans Michel Mourlet, *Sur un art ignoré. La mise en scène comme langage*, Ramsay Poche cinéma, Paris, 2008, p. 51. C'est moi qui souligne.

⁴³ Jean-Louis Leutrat, *Kaléidoscope. Analyses de films*, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 110-111. Voir aussi Hervé Joubert-Laurencin, « Apocryphes baziniens », *Art-Press*, n° 14, hors série, Paris, 1994, p. 33-38.

Deligny, comme dans *L'Étoile de mer* de Man Ray, par transparence et en ombres légères). Invisible au sens où le dessin qui bouge semble animé de sa propre vie, ressemble à un dessin animé, comme un Émile Cohl à métamorphose. L'époque du film de Clouzot est celle de l'invention de l'expression « cinéma d'animation », ce qui permet à Bazin de contester cette nouvelle définition fondée en droit sur le principe du tournage image par image et que la méthode de filmage de Clouzot remet de fait en cause par ce dispositif de feuille semi-transparente repris par *Le Moindre Geste*, qui ne doit rien à l'image par image. Cet incipit est l'image incarnée de la métaphore filée du tain chez Deligny. Si l'on griffe un peu par le regard, en écarquillant les yeux, le trait à la fois progressif et régressif (deux signatures puis plus de signature, deux dessins puis un seul puis aucun et la reprise, toujours, du tracé : magnifique mise en abyme du film de surcroît que cette progression à rebours), on trouve l'enfant qui fait signe dans son monde, non pas qui *nous* fait signe, mais qui fait *un* signe qui, sans intention de révélation ou toute autre, révèle *cependant* son Royaume, derrière le tain⁴⁴.

En somme, la théorie de Deligny concernant l'image n'est pas *de* cinéma, mais décrit un être au monde suffisant pour faire *du* cinéma, pas des films. En témoigne cette définition idéale du « camérer » explicitement anti-film, qui se place dans la pure contingence propre au moment du montage, consistant à *prendre des images qui ne sont pas prises*, autrement dit monter les images qui n'ont pas été tournées ou bien choisir les *rushes* par l'acte de les jeter à la poubelle.

Je n'invente rien :

- « Il s'agirait de ces images qui tombent au montage, comme des copeaux, ou pire, elles ne sont pas prises.
- » Il suffit d'imaginer, tout au long du tournage d'un film normal, normalement produit et constitué dans les normes, toutes ces images, les plus belles, et de loin les plus touchantes – seulement voilà, on ne sait pas pourquoi – qui sont délibérément éludées.
- » Camérer, ça serait les prendre, ces images, parce qu'on ne sait jamais, parce qu'on verra bien.
- » Il m'est arrivé d'entendre parler de découpage⁴⁵... » (Vous connaissez la suite.)

Miracle donc, que le film soit.

Jean-Pierre Daniel fut son cœur révélateur.

Beaucoup plus que son monteur, quoiqu'il ait fait du montage, et seulement du montage. Grâce à lui, le film continue à être sans être, ce qui nous permet d'y avoir accès.

⁴⁴ Les images du Royaume des enfants et de leurs « signes » ou « signaux » non intentionnels sont dues à Walter Benjamin, que Sandra Alvarez de Toledo compare à Deligny avec raison : DEL, 230 et 708.

⁴⁵ DEL, 1745 [1983].

5

Donc, un film existe.

Événement inaugural : un miracle, DEL « déparalyse » Yves.

DEL fait dessiner l'enfant bloqué, qui représente « ses articulations (genoux, coudes, etc.)⁴⁶ » : un acte de découpage. Trouver les articulations du récit à venir. Sans passer par l'équarrissage.

Puis DEL a envie de voir un enfant, un petit fugitif lâché dans la campagne (c'est le « sujet », la phase un du scénario, signalée dans le film, à la manière des surréalistes, par la coupure de journal sur le bœuf échappé dans les rues de Paris et tombé dans un trou). Sans doute DEL a-t-il lu *Le Parisien libéré* du 22 décembre 1953, il était encore à Paris, et voisin de l'auteur de l'article sur *Little Fugitive* de Richie Andrusco (film américain indépendant restauré et ressorti l'année dernière en France), André Bazin, qui écrit :

« La prouesse des auteurs de ce film paradoxal est d'avoir su faire du *moindre geste* d'un enfant un spectacle sans prix plus captivant que la mieux fourbie des intrigues policières⁴⁷. »

DEL laisse Any, actrice et scripte du film mis en route dans les Cévennes, inventer le scénario folâtre de ses dix-huit ans de petite fugueuse (une amie arrive, j'essaye des chapeaux, etc.), car le scénario ne compte pas. Il n'y aura donc jamais de « découpage » au sens technique, à peine un cahier de dérochage entamé par Any, et les cinq pages de « continuité », données à Truffaut dans l'espoir d'une aide et laissées dans la valise aux bobines⁴⁸. L'« idée » originale (soit la toute première forme officielle d'un scénario de film) est celle de deux enfants évadés d'un asile indéterminé. Leur errance à pied le long d'une rivière (le Gardon dans le film), relève cependant d'un *private joke* dans l'équipe : Yves est censé s'être « sauvé de chez Tosquelles », c'est-à-dire du centre de Saint-Alban où travaillait ce psychiatre d'origine catalane, et arriver dans le Monoblet de Deligny (les uniformes de velours du film auraient été prêtés par Tosquelles, et le décor de la salle de classe visible au début et à la fin du film est une pièce de la clinique de La Borde où Deligny fut accueilli par Félix Guattari).

Il faut donc passer au sens numéro 2 de « découpage » : l'Avant du film, qui inclut le tournage.

⁴⁶ DEL, 401 [1958].

⁴⁷ André Bazin, « Le petit fugitif. Lorsque l'enfant paraît... », rubrique « Deux heures au cinéma par André Bazin », *Le Parisien Libéré*, n° 2885, 22 décembre 1953. C'est moi qui souligne.

⁴⁸ Entretien avec Jean-Pierre Daniel, Paris, 5 novembre 2009, à la sortie du conseil d'administration des *Enfants de cinéma*, café du onzième arrondissement. Les informations qui suivent (et l'indication technique de la note 1 du présent texte) en sont aussi redevables. Le synopsis de cinq pages (un scénario remarquablement écrit) peut être lu dans le dossier de presse des productions Shellac édité à l'occasion de la sortie en salles du *Moindre Geste* en 2004.

Là entre Jo Manenti, grande ordonnatrice et productrice à tous points de vue du film. Sa fortune personnelle y passe, mais elle entretient les acteurs, la vie dans les lieux du décor (naturels : la maison du film est le second lieu où habite DEL dans les Cévennes avec ceux qui l'entourent, groupe alors réduit et soudé autour de la réalisation du film), elle arpente la campagne avec Guy Aubert à la recherche des lieux (repérages), elle fait entrer définitivement Any dans le groupe quand il arrive dans la seconde maison (casting), sur les demandes de l'auteur de cadrer au plus près le visage mobile de la vedette « au-delà des étoiles » Yves, elle fait souder par le ferronnier du village un fléau qui prend la place de la caméra sur la rotule en haut des pieds, orné d'un côté par un poids mobile de balance romaine et de l'autre par un berceau qui accueille la caméra, inventant une Louma des Cévennes comme tous les grands opérateurs (égale de la caméra portée du *Dernier des hommes* de Murnau, du zoom à télécommande de Rossellini sur ses films de télévision, etc.).

Enfin elle crée des plans, tous plus beaux les uns que les autres, car elle se retrouve dans la position d'une opératrice Lumière : commanditée, en plein air, attentive à l'heure solaire, jamais tenue par aucune préparation extérieure contraignante, découvrant le cinéma comme s'il n'avait jamais existé, intéressée par le contenu documentaire de ce qu'elle filme plus que par la technique qu'elle mobilise, légère.

Jo Manenti s'essaye à peine au montage à La Borde, afin de livrer quelque chose à Truffaut, mais cela ne correspond qu'à une tentative de dix minutes, que Jean-Pierre Daniel trouve dans la malle, et juge narratif et métaphorique, pas à la hauteur de l'aventure du tournage. Les enfants marchent le long de la rivière, et des plans de coupe montrent une boîte de conserve dériver sur les flots : métaphore. Jean-Pierre lit les « numéros de bord » (au bord de la pellicule), et constate qu'un long plan a été coupé, découpé pour réaliser le montage alterné.

Il décide de le reconstituer pour retrouver la continuité de la prise. Elle l'intéresse. Il fait de même pour tous les plans qu'il est en mesure de reconstituer, après avoir fini le dérochage entamé par Any, en l'absence totale de relation avec l'équipe de tournage et de conception (DEL lui a tout à fait caché l'existence même de Jo, qui est partie des Cévennes à l'époque où Jean-Pierre y fait de brefs passages). De l'équipe de l'Avant, il n'a reçu que le feu vert donné par DEL quand il lui explique que seul Yves l'intéresse vraiment dans les dix heures d'images qu'il a visionnées une première fois.

Ensuite, Jean-Pierre devient le monteur de ces images venues d'ailleurs, dont il ne sait rien, sans même l'obligation que cela devienne un film. Il est de fait objectivement subventionné par l'État français, pendant les deux ans de son travail de montage.

Pour la bande sonore, l'histoire est la plus belle. Totalement postsynchronisé, le film a deux sources d'enregistrement sonore, situées dans l'Avant et dans l'Après du film, mais ne provenant pas toujours de lieux différents.

L'appareillage électrique étant trop lourd dans les Cévennes, et la prise de son direct trop technique pour des amateurs, le son des discours d'Yves se prend le soir, probablement presque toujours par Deligny, qui relance Yves sur le scénario vécu-joué dans la journée. Tandis que les sons non parlés (il n'y a pas de musique dans le film, sauf un court passage d'émission de radio, qui justifie un plan rapide de « tourne-disque »-jouet en roue de mobylette) sont fabriqués par Jean-Pierre Ruh, un grand ingénieur du son français qui avait déjà travaillé avec Éric Rohmer et devait connaître une des plus belles carrières du cinéma français dans son domaine.

Le bruit des concasseurs de pierre est pris dans une carrière proche de Monoblet, mais pas dans celle du film, qui était fermée au moment où les deux Jean-Pierre font un passage de quelques jours près de DEL.

À cette occasion, Yves, toujours là et de plus en plus déparalysé, tient le Nagra et il improvise un jour l'un de ces discours qui est gardé dans le film : c'est celui qui commence par « Vous voulez faire la révolution ici, bande de cons... » De fait, les mots sont repris non d'un discours de De Gaulle entendu à la radio cette fois-ci, mais de DEL lui-même, qui parlait ainsi aux jeunes de l'AJS revenant de mai 68, et qu'il a rencontrés dans son séjour auprès de Félix Guattari.

Une fois tous les sons disponibles, Jean-Pierre Daniel est aidé par Aimé Agnel, qui a travaillé avec Pierre Shaeffer, et repère avec lui, pendant une semaine dans de parfaites conditions de travail, le début et la fin des aventures sonores captées-crées par Jean-Pierre Ruh dans ses enregistrements. Croisant ces choix avec le geste de perception équivalent devant les « plans Lumière » venus des Cévennes, il réalise divers montages avant celui que nous connaissons aujourd'hui, et qui n'a pas changé depuis 1971, hors le carton du générique, qui rétablit le travail de Josée Manenti.

Il y a peu à ajouter à cette description que j'ai voulu la plus dégraissée possible de toute intention ou supposition préalable, car le fossé qui a physiquement séparé, pour ce *Moindre Geste*, l'Avant de l'Après, le « découpage » du « montage » est radical et confirme l'aspect énonciatif collectif de ce film comme du cinéma en général, mais il est aussi comblé par la puissance de réalité qui émane du film fini, par l'efficacité de sa « facture la plus intime », autrement dit, au sens ancien du mot, par l'unité sans continuité de son « Découpage ».

Faire un montage aura signifié accomplir le Découpage au sens où, si je le dis en termes deligniens, le camérier déparalysant aura été à nouveau déparalysé. C'est pourquoi Deligny, cinéaste *lazaréen* qui répand autour de lui, en commençant par l'adresser à Yves, son *Lève-toi* et marche, recrée le mouvement même du dispositif cinématographique : à chaque nouvelle projection, le projeteur rejoue *l'aura été* du camérier.

Après tout, quand Noël Burch met sans le savoir un terme historique à la description théorique du vieux découpage en l'instituant borne de la modernité, nous sommes en 1969, c'est-à-dire en pleine gestation du *Moindre Geste*.

Mais l'ironie de l'histoire est énorme, car on est aussi à peine sorti de mai 68. Dans les faits objectifs, comme vous l'avez entendu, la « Révolution-bandes de cons » (ce que pense alors DEL de mai 68), au centre du film comme le nez au milieu d'une figure qui n'existe pas, marque aussi, par un retour matériel de l'histoire, le blanc qui sépare l'Avant et l'Après du *Moindre Geste*, son découpage soutenu par le mécénat privé de Jo Manenti et son montage rendu possible par le mécénat public salariant Jean-Pierre Daniel. En cela, et malgré Deligny, Mai 68 et l'Histoire trônent au milieu du film et du désert cévenol.

Quaderns portàtils
ISSN: 1886-5259

© du texte : Hervé Joubert-Laurencin
Conception graphique : Cosmic <www.cosmic.es>
Typographie: Clarendon et Trade Gothic



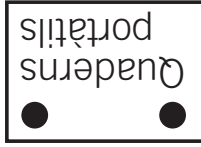
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona (Espagne)
T. + 34 934 120 810
F. + 34 933 249 460
www.macba.cat

Hervé Joubert-Laurencin est professeur d'études cinématographiques à l'université de Picardie (Amiens). Il est également l'un des traducteurs français de Pier Paolo Pasolini, dont il est l'un des spécialistes et sur qui il a organisé plusieurs colloques, et travaille sur le cinéma d'animation et sur les écrits d'André Bazin sur le cinéma. Il a notamment publié *Pasolini, portrait du poète en cinéaste* (Paris : Cahiers du cinéma, 1995), *Le dernier poète expressionniste. Écrits sur Pasolini* (Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2005) et *La lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation* (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997). *Opening Bazin*, un important ouvrage collectif issu d'une rencontre franco-américaine sur André Bazin organisée par Hervé Joubert-Laurencin et Dudley Andrew, sera publié en 2010 par Oxford University Press.

Hervé Joubert-Laurencin a été invité par le MACBA en novembre 2009 à l'occasion du séminaire *Fernand Deligny. Permettre, traçar, veure*, au cours duquel il a donné la conférence dont nous publions le texte dans ce numéro de *Quadern Portàtil* : *Camérer, découper, déparalyser ou le cinéma comme acte de la contingence*.

Quaderns portàtils est un recueil de publications numériques disponibles gratuitement sur Internet. Le plus souvent, les textes proviennent de conférences ou de séminaires organisés au MACBA au cours des cinq ou six dernières années, mais on y trouve aussi des textes parus antérieurement dans des catalogues d'exposition ou à l'aide d'autres supports. Comme les autres, ce numéro de la collection *Quaderns portàtils* est disponible sur le site du Musée.

●
●
Quaderns
portàtils

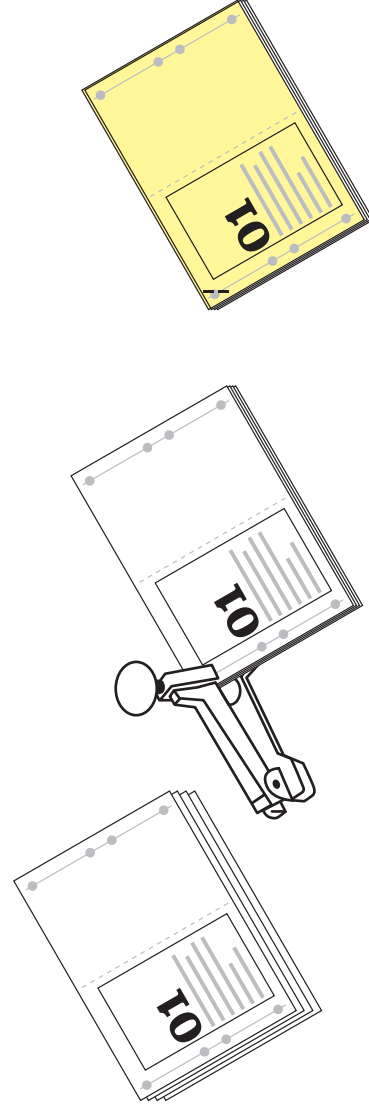


Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

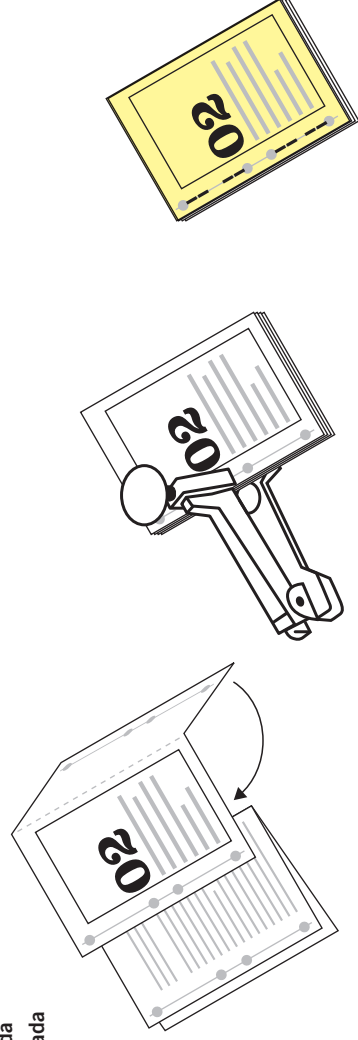
Tres maneras de encuadrernar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

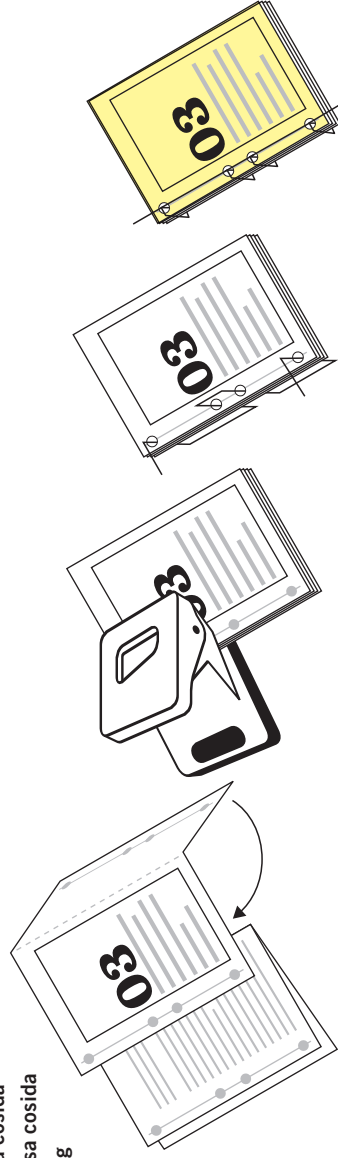
Dossier grapat
Dosier grapado
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada
Encuadrernación japonesa grapada
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida
Encuadrernación japonesa cosida
Sewed Japanese Binding



Lienceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).
Throw away this instructions manual once used (do not bind).