

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

65 | 2011

Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945

À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935)

In search of the film editor : the emergence of a profession (1895-1935)

Sébastien Denis



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4433>

DOI : 10.4000/1895.4433

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 52-81

ISBN : 978-2-2913758-67-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Sébastien Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 65 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4433> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4433>



MONTAGE DES FILMS AUX USINES PATHÉ-CINÉMA

Les films sont enroulés sur des bobines et enfermés dans des boîtes métalliques.

Source : G.-Michel Coissac, *les Coulisses du cinéma*, Paris, les Édition Pittoresques, 1929.

À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935)

Par Sébastien Denis

Quelle est la place du monteur¹ en France depuis l'apparition du cinéma jusqu'à la généralisation du cinéma sonore? Afin de répondre à cette interrogation, il suffit *a priori* de montrer la mise en place d'un métier², lié à la maîtrise de techniques particulières, dans un contexte historique largement étudié. Mais la question du monteur pose *de facto* celle du montage. Or, le montage – avec tout ce qu'il comporte d'esthétique et de narratif, et non seulement de technique – pose lui-même, en France, la question de l'auteur du film et de ses responsabilités. Si certains artistes et techniciens du cinéma (comédiens, scénaristes, réalisateurs, opérateurs, décorateurs...) ont été *visibles* à l'époque, et étudiés depuis, les monteurs ont été peu visibles et mal référencés, rendant cette recherche complexe à mener pour un chercheur isolé³. Il ne s'agira donc que d'un premier état des lieux, que d'autres pourront infirmer ou confirmer grâce à de nouvelles archives.

Un article de 1937, tardif par rapport à la chronologie indiquée dans notre titre, peut toutefois lancer utilement le débat sur la place du monteur dans l'industrie cinématographique française. C'est le compte rendu fictif, au sein du populaire journal *Ciné-France*, d'une soirée chez une princesse au cours de laquelle un metteur en scène de cinéma est pris à parti pour savoir s'il est ou non le monteur de ses propres films :

1. Nous entendons ici le monteur au sens du responsable technique et artistique du montage image, même si durant de nombreuses années les monteurs image se sont également occupés du montage son.
2. Le *Grand Robert* (2^e édition, 1992) entend par métier un « genre d'occupation manuelle ou mécanique qui trouve son utilité dans la société », un « genre de travail déterminé, reconnu ou toléré par la société, dont on peut tirer ses moyens d'existence », ou encore une « habileté technique (manuelle ou intellectuelle) que confère l'expérience d'un métier ». Le monteur, à la fois technicien et cadre, correspond à plusieurs de ces acceptions du « métier ». Pour une approche du métier de monteur dans le cinéma contemporain, voir dans Michel Chion, *le Cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990, son article sur « Le montage », pp. 168-178, qui contient des données historiques et techniques.
3. Cet article se base sur des sources secondaires de deux types : d'une part les entretiens avec les professionnels du cinéma réalisés par la Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française à partir de 1945, et d'autre part la presse corporative, d'une manière malheureusement et nécessairement parcellaire, mais intégrale pour les années indiquées : *Ciné-Journal* (1908-1910), *le Film* (1914-1918 et 1920), *Phono-Ciné-Gazette* (1905-1908), *la Revue du cinéma* (1928-1932), *la Technique cinématographique* (1930-1938). *Hebdo-Film* a bénéficié d'une numérisation partielle dans Gallica, permettant une recherche en plein-texte pour l'année 1916 et les années 1930-1934, de même que *Cinéa-Ciné pour tous* (1923-1932, sauf 1928) et *Ciné-France* (1937-1938). Merci à Priska Morrissey, Laurent Le Forestier, Valérie Pozner, Aurore Renaut, Alain Carou pour leurs suggestions, et à Eloïse Billois, étudiante en M1 sous la direction de Priska Morrissey, pour m'avoir communiqué quelques sources primaires avec les archives d'Abel Gance relatives à Marguerite Beaugé (Cinémathèque française).

- Pour moi, trancha une demoiselle, je crois que l’auteur idéal, ou à votre choix, le metteur en scène idéal, devrait seul écrire, mettre en scène et monter ses films.
- Sans aucun doute, sans aucun doute! murmura d’une lèvres sèche un metteur en scène. Mais de l’idéal à la réalité...
- Touché, clama un critique. Nous tenons là un coupable, et d’importance.
- Accusez, levez-vous!
- Non, je ne monte pas mes films. Cette besogne je la dirige, je l’indique, je la...
- Vous la fuyez! Un dangereux orateur s’était levé. Vous ne montez pas vos films parce que vous ignorez le montage; vous ne connaissez donc pas, en conséquence, les joies et les tourments de votre art.
- Tel est mon avis, dit un comédien. Un metteur en scène qui ne monte pas ses films ressemble à un acteur qui travaillerait ses rôles à domicile et se ferait remplacer par sa concierge sous prétexte qu’ils habitent la même maison.
- [... le dangereux orateur:] – Un film en attente de montage est une suite d’images pensées qui attendent leur résolution pensante dans l’arbitraire technique et la caresse émotive du montage.
- Mais, répliqua le metteur en scène, tout est prévu dans mes découpages: les moyens, les procédés, la durée...
- Oui, tout! Sauf le mouvement qui est la vie. Or le mouvement, c’est le montage.
- Je prévois le montage.
- Vous ne l’exécutez pas. Autant affirmer qu’un peintre a terminé sa toile quand il a broyé ses couleurs.⁴

Cette saynète, dont on ne sait si elle est ou non tirée de la réalité, a pour avantage de donner d’entrée de jeu le ton: s’il est difficile de parler du métier de monteur en France dans l’entre-deux-guerres, c’est bien parce que, à l’encontre du réalisateur mis ici en difficulté, il semble normal au public choisi de cet échange que le montage soit effectué par le réalisateur lui-même, et qu’il entre ainsi dans un processus d’auteurialité du metteur en scène – même si comme nous le verrons cette vision est sans doute fantasmagorique puisque le réalisateur est le plus souvent assisté d’un monteur à la fin des années 1930. De manière évidente à l’époque, y compris dans une revue cinématographique populaire, le montage est une composante essentielle de la mise en scène. Les arguments se tiennent, depuis la mention de l’auteur (qui précède celle du metteur en scène chez la jeune femme au début de l’échange) jusqu’à la mention du peintre et de ses couleurs. Au moins depuis la fin de la Première Guerre mondiale, vingt ans donc avant ce dialogue piquant, le réalisateur est devenu (il a en tout cas voulu devenir), en France, un artiste, ce qui s’est accompagné évidemment de certaines responsabilités, ici rappelées par le «dangereux orateur» qui a tout d’un critique de cinéma.

De manière étonnante, cet article est situé quelques pages seulement avant un entretien de l’Américain King Vidor par Jean George Auriol, dans lequel il donne sa vision du montage aux États-Unis:

4. Jean-Pierre Liausu, «Le metteur en scène chez la princesse», *Ciné-France*, n° 22, 22 octobre 1937, pp. 1-2.

– Vidor : Pour ce qui est du montage, vous savez qu'en Amérique, ce travail est effectué par des artistes spécialisés qui connaissent admirablement leur métier. Une fois qu'on s'est entendu avec eux sur une méthode, et qu'on a pu approuver le premier montage *grosso modo*, il n'y a plus qu'à les laisser parfaire et figner leur ouvrage.

– Auriol : Mais un metteur en scène peut-il au moins, comme vous dites, « approuver », sinon surveiller, le premier montage ?

– Vidor : Oui, certains. Moi je fais toujours réserver ce droit dans mon contrat.⁵

Ainsi, à quelques pages de distance, on comprend bien la difficulté qu'il y a à aborder la question du monteur ou de la monteuse, et plus globalement du montage d'un film en France, sans tenter de comprendre la procédure aux États-Unis, le « frère ennemi » de la France dans le domaine du cinéma depuis la Première Guerre mondiale. Ce qui s'est joué à cette période a été la mise au jour de systèmes distincts d'écriture, de réalisation et de production des films, dont la presse corporative (et notamment Henri Diamant-Berger et Louis Delluc dans *le Film*) s'est faite la chroniqueuse. Cette différence tient à l'organisation industrielle du cinéma, qui, issue de l'exemple français (et en particulier de Pathé) s'est intensifiée aux États-Unis bien davantage qu'en France pour des raisons à la fois esthétiques, culturelles et économiques tournant autour de la double reconnaissance d'un film clairement séparé des conventions théâtrales aux États-Unis bien plus tôt qu'en France, et de très nombreux métiers spécialisés nécessaires à la réalisation des films. Concernant la paternité des films, durant la période qui nous concerne les cinéastes français sont considérés, à l'égal de leurs homologues américains, comme des techniciens, le seul ayant droit reconnu par la loi (en dehors des écrivains auteurs de scénarios⁶) étant le producteur⁷. Le réalisateur américain est un employé au service d'un producteur, un « artiste spécialisé » (pour reprendre les termes de Vidor) comme la totalité des autres « artistes spécialisés » confectionnant le film, et qui doit dès lors garantir par contrat, quand sa célébrité le lui permet – et c'est encore le cas aujourd'hui, son droit de regard sur le *final cut*. Concernant la place du monteur dans l'industrie, la différence de reconnaissance du métier n'est donc pas tant à chercher dans des droits différents que dans une organisation professionnelle plus solide aux États-Unis, et dans une volonté croissante de reconnaissance du statut d'auteur pour le réalisateur en France – qui tend au contraire à éclipser l'équipe technique (à commencer par le monteur), et qui aboutira en 1957 à une loi favorable au réalisateur⁸.

5. *Ibid.*, p. 8.

6. Voir Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'Auteur du film. Description d'un combat*, Arles/Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, et Alain Carou, *le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, École nationale des Chartes/AFRHC, 2002.

7. En France, le montage semble intégré *de facto* dans les contrats des réalisateurs, puisqu'ils doivent assurer la finalisation du film – voir par exemple le cas de Feuillade, qui doit « surveiller personnellement l'exécution, la mise en scène de ses films » alors que Gaumont doit pourvoir à « l'établissement des négatifs y compris les pellicules négatives employées et la pellicule pour le ou les premiers positifs d'essai » (dans Alain Carou et Laurent Le Forestier (dir.), *Louis Feuillade. Retour aux sources*, Paris, AFRHC/Gaumont, 2007, pp. 170 et 179). Une recherche, impossible à mener ici, serait intéressante à conduire au sein des archives de production.

8. Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. Plusieurs jurisprudences interviennent avant 1957, notamment en 1938 et 1950.

Monteur, colleur / euse : questions terminologiques

Contrairement à l'opérateur de prise de vues, né en même temps que le cinéma et sans lequel l'image ne peut pas exister, le monteur n'est pas consubstantiel au cinéma – c'est sans doute ce qui explique sa moins grande visibilité dans le monde du cinéma et dans le grand public aujourd'hui encore. Pour le dire vite : on a longtemps cru pouvoir s'en passer, en particulier en France où le poste de monteur a mis du temps à émerger et à se stabiliser car il a été tributaire, certes des évolutions narratives et technologiques beaucoup plus que d'autres postes, mais surtout de la volonté du réalisateur – voire du producteur – de diriger la phase de finalisation du film⁹. Pour analyser le métier de monteur, il faut pointer la coexistence, dès l'émergence du cinéma, de différents métiers mettant en œuvre une démarche *a priori* seulement similaire. Rien ne différencie en effet les techniques de coupure et de collure effectuées par un projectionniste réparant une pellicule sectionnée, par une colleuse (le terme englobant étrangement la personne et son outil de travail) mettant bout à bout des fragments de pellicule livrés par le laboratoire pour reconstituer une bande dans son intégralité, et par un opérateur ou un réalisateur (et plus tard un monteur) effectuant le montage – entendu comme l'agencement réfléchi – de leurs rushes, si ce n'est une question évidente de sens. Les deux premiers exécutent une tâche visant à l'unité physique d'un produit voué à la projection publique ; les derniers créent du sens par un enchaînement basé sur une logique narrative (dans le cinéma dominant), sur une logique attractionnelle (durant les dix premières années environ du cinéma, et ensuite dans le cinéma d'avant-garde puis expérimental), ou sur une logique composite. Les deux premiers peuvent donc être considérés comme des coupeurs / colleurs ; les derniers comme des monteurs – sans dresser une hiérarchie puisque tous ces métiers sont nécessaires au fonctionnement du cinéma. En cela, le terme français de « montage » regroupe de manière artificielle deux actions très différentes que la terminologie anglaise *cutting/editing* tente de discerner, mais de manière guère plus convaincante¹⁰. Il faut se référer à un autre terme anglais, *joiner*, moins employé, ou au terme français « monteur négatif », pour comprendre une stricte action de coupure / collure déliée d'une pensée du montage. Car si le montage a pu se faire longtemps sans monteur (cette pensée étant assumée par d'autres), les personnels responsables de la coupure / collure (des colleuses en particulier) sont apparus beaucoup plus tôt – nous y reviendrons. D'où l'emploi dans cet article d'ensembles différenciés [coupure / collure, coupeur / colleur] et [montage / monteur], la notion de collage relevant quant à elle d'une esthétique attractionnelle du montage qu'on retrouvera, par exemple, de Méliès à Godard en passant par Eisenstein.

Rapidement après l'invention du cinéma, à l'usage de l'arrêt-caméra (qui produit un halo lumineux sur la pellicule) se substituent donc différentes formes de coupure / collure, aux ciseaux et à la

9. Même aujourd'hui avec le numérique, les monteurs font souvent les frais d'une apparente simplicité du métier, comme le note Ralph Winters, monteur à la MGM à partir de 1928 : « Je suis fasciné par le fait qu'aucun producteur ou réalisateur n'ait jamais pensé pouvoir prendre la place du directeur de la photographie ou du décorateur mais, en revanche, ils estiment pouvoir prendre celle des monteurs. Ce n'est malheureusement pas le cas ». Dans Declan McGrath, *les Métiers du cinéma. Montage et post-production*, Paris, La compagnie du livre, 2000, p. 14.

10. Voir Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2001, pp. 1-3. Selon l'auteur, un *cutter* est un monteur à la « recherche de la fluidité, des meilleures articulations possible » ; un *editor* est lui aussi un monteur, mais au sens de « l'architecture globale du récit », p. 2.

colle (puis avec une colleuse), mais parfois aussi avec les dents¹¹, sur le négatif ou sur le positif¹². La forme la plus simple du montage (l'aboutage, comme l'appelle André Gaudreault, qui consiste à faire disparaître les halos, par exemple, ou à réparer une bande abîmée), est déjà documentée en 1898 par un Américain, C. Francis Jenkins : «Après que le film a été bien séché, il est déroulé et les bouts sont collés entre eux de manière à faire une bande continue»¹³. Il ne s'agit que d'unifier physiquement des fragments homogènes car le laboratoire n'est pas à même de fournir des fragments de grande longueur, par exemple. Le montage, intégré systématiquement dans les premiers temps comme simple opération de laboratoire, est défini en 1909 dans *Ciné-Journal* de la manière suivante, après la phase de séchage : «Enfin, la bande est définitivement montée, c'est-à-dire que le titre est mis en place ainsi que les sous-titres qui doivent souligner les différentes phases du scénario ; il ne reste plus qu'à établir le métrage de cette bande avant de la mettre en magasin»¹⁴. Il s'agit d'unifier sémantiquement des fragments hétérogènes, même si, on le voit bien, la dimension artistique semble essentiellement absente. En fait, comme le note G.-Michel Coissac en 1929, «monter un film comprend une double opération : la manipulation et la composition», la première correspondant aux opérations des colleuses («car les films négatifs sont découpés en tranches inégales après les opérations photographiques»), la seconde au travail du réalisateur, les colleuses (parfois appelées «monteuses») servant alors à défaire les épingles mises par le réalisateur entre les plans et à les coller¹⁵. Prenant en compte cette distinction entre deux métiers très différents, nous proposons dans cet article d'appeler montage – même si le terme n'existe pas avant la fin de la première décennie du xx^e siècle et que lui préexiste la notion d'assemblage / *assembling* – toute opération de *coupure / collure signifiante* dans le négatif ou le positif du film. Cette pratique devient un métier au fur et à mesure des évolutions techniques, stylistiques et narratives – chaque opération technique de *coupure / collure* entraînant un effet esthético-narratif intégré plus ou moins rapidement dans les conventions internationales du cinéma. Le métier de monteur / euse, entendu dans le sens d'un *technicien producteur de sens*, va connaître une évolution parallèle aux évolutions esthétiques et narratives du cinéma durant la période qui nous intéresse ici : le montage étant un enjeu central dans le

11. Marcel Huret indique que «les monteurs d'Actualités ne se servaient guère de ciseaux. Cet instrument, pourtant commode, dont la vocation est de couper, était considéré comme impropre au métier. Le fait de devoir mettre ses doigts sur les anneaux de la paire était censé apporter un retard. Le monteur a besoin d'avoir les mains libres. Il lui faut aller vite, encore plus vite». *Ciné-Actualités*, Paris, Henri Veyrier, 1984, p. 84.

12. Certaines firmes, comme Gaumont, interdisent le montage et la projection du négatif pour ne pas le rayer ; d'autres comme Pathé l'acceptent pour des raisons d'économie – c'est le cas le plus fréquent si l'on en croit G.-Michel Coissac, qui indique que le réalisateur travaille «son négatif» et se le fait projeter plusieurs fois avant qu'une copie de travail positive ne soit tirée, sur laquelle il figole le travail ; *les Coulisses du cinéma*, Paris, Les Éditions Pittoresques, 1929, pp. 184-185. Louis Delluc témoigne de cette pratique en 1917 : «Voir un film, un beau film, aux négatifs, c'est une épreuve extraordinaire. Non pas une épreuve pour le spectateur, mais une épreuve pour le film. Car cette bande où le noir n'est pas noir, où le blanc n'est pas blanc, et qui tourne capricieusement, cahotée par les arrêts, accidents, lacunes, ratés d'une présentation de travail, offre d'étranges beautés» ; *le Film*, n° 86, 5 novembre 1917, p. 10. Même en 1935, le film *40 ans de cinéma* de Louis S. Licot montre un montage direct sur le négatif (voir DVD ci-joint).

13. C. Francis Jenkins, *Animated Pictures*, à compte d'auteur, Washington DC, 1898, pp. 60-61 (traduction de l'auteur).

14. L. Prévost, «De la fabrication des films», *Ciné-Journal*, n° 46, juillet 1909, pp. 4-5.

15. G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 182.

cinéma-attraction *et* dans la narration institutionnelle, il sera l'objet d'une « négociation » pour savoir qui est *l'auteur du montage*¹⁶ – négociation qui trouvera sa résolution avec le développement du cinéma sonore et l'avènement définitif du monteur.

Mais, au fait, qu'est-ce qu'un monteur ? Initialement, le terme est accolé à un ensemble de métiers techniques liés à l'assemblage – de fleurs artificielles, de chaussures ou, plus tard, de fils électriques permettant l'acheminement du courant de la source au consommateur. Le « monteur-électricien » s'occupe des *raccords* d'électricité. Le terme est d'ailleurs employé dans d'autres industries lourdes et dans les métiers manuels (comme les *raccords* de plomberie), et préexiste donc à l'industrie du cinéma, dans laquelle il a été repris jusqu'à aujourd'hui. D'un point de vue définitionnel, le terme « raccord », étonnamment absent dans la 9^e et plus récente édition du *Dictionnaire de l'Académie française*¹⁷, est défini en détail dans la 8^e édition de 1935 :

RACCORD: n. m. T. d'Arts. Liaison, ajustage de parties séparées ou dissemblables, ou qui faisaient disparate. *Faire le raccord des deux ailes d'un bâtiment. Un raccord de papier de tenture, de peinture. On ne voit pas le raccord fait à la façade de ce bâtiment. On n'aperçoit pas le raccord de ces deux planches.* Il se dit aussi d'une pièce de fonte, de poterie, etc., qui sert à assembler deux tuyauteries. Il se dit figurément en parlant des Ouvrages de l'esprit. *On avait fait des coupures dans cette pièce, il a fallu faire des raccords.*

Il est intéressant de noter que la définition issue de la 6^e édition de 1835 est proche :

Liaison, accord que l'on établit entre deux parties contiguës d'un ouvrage qui offrent ensemble quelque inégalité de niveau, de surface, ou dont l'une est vieille et l'autre récente, etc. Il s'emploie surtout en termes d'Architecture. *On ne voit pas le raccord fait à la façade de ce bâtiment. On n'aperçoit pas le raccord de ces deux planches, de cette ancienne peinture avec la nouvelle. Ces raccords sont habilement faits.*

Même si cette version antérieure mentionne directement l'architecture et donne un exemple différent pour les « ouvrages de l'esprit », les deux passages s'accordent. En définitive, il est donc préférable pour comprendre le monteur d'envisager ce qu'il fait concrètement (des raccords), et non la manière dont il est pensé en tant qu'ouvrier spécialisé. Les raccords, dans les exemples issus de l'architecture ou de l'aménagement, sont faits *pour ne pas être vus* : « On ne voit pas le raccord », « On n'aperçoit pas le raccord » : le but est donc d'ajuster des parties « dissemblables » et de les « lier ». Si les définitions du monteur au xx^e siècle convergent sur l'aspect technique de métiers liés à l'industrie (puis à l'industrie culturelle), les définitions du raccord du xix^e et du xx^e siècles convergent sur une notion de lissage. Les deux termes, surtout quand ils s'appliquent dans les métiers artistiques (arts appliqués et visuels), laissent entendre un travail de précision visant à faire disparaître la disparité de fabrication pour l'unité

16. Vincent Amiel note à juste titre que la pensée du montage est ambiguë car elle intervient aussi bien en amont du tournage qu'au montage, et qu'« il est difficile d'en attribuer la responsabilité à un intervenant plutôt qu'à un autre » ; *op. cit.*, p. 5.

17. Recherche effectuée sur le site <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires>.

finale, ce qui est le but de la « transparence » du cinéma institutionnel. Mais à l'opposé – et je me situe dans le sillon de François Albera, qui avait déjà amorcé une recherche lexicographique sur la question¹⁸ –, le terme de monteur désigne aussi, toujours en 1835, un « ouvrier qui monte des pierres fines, des pièces d'orfèvrerie », ou encore de l'horlogerie, ces techniques évoquant pour Albera un montage-attraction. Le terme de « montage », défini en 1835 par « Action de transporter quelque chose de bas en haut. *Payer le montage du bois, des grains* » reste identique en 1935 mais s'enrichit de la dimension industrielle puisqu'il « se dit aussi en parlant d'Ouvrages d'orfèvrerie, de serrurerie, de menuiserie, etc., dont on assemble les pièces les unes avec les autres ». Si le cinéma n'est pas évoqué, le mélange de l'orfèvrerie et de la menuiserie permet de s'approcher du métier de monteur de cinéma – un des termes initiaux du montage au début du xx^e siècle est, rappelons-le, l'assemblage. Il faut attendre la 9^e édition (1986-1992) pour voir apparaître non seulement la forme féminisée *monteuse*, mais un ensemble plus large de définitions :

Ouvrier, ouvrière qui assemble les pièces d'un objet, d'un ouvrage, d'une machine. *Monteur de charpentes, de grues. Monteur en installations électriques*. En apposition. *Ouvrier monteur*. Spécialt. JOAILL. Personne qui monte des pierres fines, des pièces d'orfèvrerie. - IMPRIMERIE. Typographe chargé d'assembler des éléments pour composer la forme d'impression. - CINÉMA. AUDIOVISUEL. Personne spécialisée dans le montage des films, des émissions radiophoniques et télévisées.

Cette proximité entre travail manuel, artisanal, artistique et industriel n'est sans doute pas fortuite : monter un film équivaut concrètement, jusque dans les années 1990 (on l'oublie aujourd'hui avec le montage virtuel), à coller physiquement des bouts de pellicule, à expérimenter le bruit des machines et le tranchant de la pellicule (qui coupe aussi la peau des doigts). Comme tous les travailleurs du cinéma, le monteur ou la monteuse est un ouvrier au service d'un ou de plusieurs patrons (au moins le réalisateur et le producteur). Ces digressions lexicographiques semblent nous avoir égarés. Voire. L'archéologie des notions permet de comprendre plus aisément les terminologies qui vont être employées dès les débuts du cinéma, et ainsi les métiers. La non-visibilité du métier de monteur, et plus encore de colleuse dans le cinéma qui nous intéresse ici, a tout à voir avec les raccords invisibles qu'il/elle est censé(e) prodiguer dans la narration transparente, ou au contraire de l'hypervisibilité d'un réalisateur/monteur qui ne mentionne donc plus le montage... L'ouvrier/ère disparaît derrière l'œuvre, tout comme un raccord isolé disparaît dans la masse des raccords constituant l'édifice architecturé. Mais il ne s'agit là que d'une vision possible, vision somme toute théorique car elle fait de la production cinématographique une machine à lisser les contenus qu'elle n'est sans doute pas encore complètement dans les années 1910 et 1920, années encore expérimentales. La standardisation mécanique du montage (et donc du métier de monteur et des outils de montage) viendra avec l'arrivée du sonore. Les définitions du xix^e siècle précitées ont l'avantage de préfigurer les deux types de montage qui auront cours au xx^e siècle : un montage / attraction / joaillerie (Méliès / Eisenstein / avant-gardes...) s'opposant

18. François Albera, « Pour une épistémographie du montage : préalables », *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2, « Limite(s) du montage », automne 2002, pp. 11-32.

à un montage / narration / construction (Pathé / Griffith / Hollywood...). Mais ces deux modes n'apparaissent que rarement à l'état brut et coexistent, en fait, le plus souvent¹⁹.

De l'opérateur / monteur au réalisateur / monteur

La technique du montage est historiquement liée au métier d'opérateur, notamment car elle est systématiquement jointe à la phase du laboratoire, après le développement et éventuellement le tirage²⁰. Pour les premières « vues » et les films d'actualité, l'absence apparente de monteur témoigne surtout du fait que c'est l'opérateur lui-même qui effectue l'opération de montage quand il est en capacité technique de le faire. Dans ses mémoires écrites en 1933, l'opérateur Félix Mesguich rappelle ses tournages autour du monde au début du siècle ; si le montage n'est pas au centre de sa pratique (il met en avant le côté spectaculaire de la vie du « chasseur d'images »), Mesguich le mentionne à quelques reprises. Seul en mission à l'étranger, il doit tourner, développer, tirer, monter et projeter ses films à un public en attente d'un « retour » d'images par l'opérateur. Le montage est alors l'aboutage de bandes les unes derrière les autres, comme le fait tout projectionniste : « J'enroule les bandes au moyen d'un petit appareil à main, je les soude au besoin avec une colleuse »²¹. Mais Mesguich effectue également des opérations de montage plus proches de ce qu'on entend en termes de relation entre les plans, par exemple avec les images qu'il a prises pour le film *Un drame sur les glaciers de la Blümsilap* en 1905. Ce film « documentaire » rend compte de la recherche d'une cordée disparue : « À Paris, au montage de ce dernier négatif, je m'aperçois que le guide Müller qui, sur le glacier, à la sortie de la crevasse, simulait un des cadavres et qui devait en avoir assez d'être mort, avait ouvert un instant les yeux. Un mort qui ouvre les yeux ! Le truquage était trop visible ! Je dus couper un fragment de ruban, mais personne à la projection ne s'aperçut de cette lacune »²². Quand il fait son tour du monde en 1908-1909, Mesguich développe ses images et les envoie non montées à Paris pour qu'elles y soient exploitées – il ne mentionne alors jamais l'opération du montage et apprend au gré des télégrammes que tel ou tel de ses films est un succès. Par contre, il termine lui-même le montage de sa série à son retour à Paris en 1910 : « Après cette longue course autour du globe, c'est au laboratoire et à la salle de projection de la Radios, à Boulogne-sur-Seine, la confusion du découpage et du montage de mes derniers négatifs, en vrac dans un panier d'osier, que j'enroule et déroule allègrement »²³. Quand les journaux deviennent réguliers, dans les années 1910 et 1920, ce n'est plus

19. André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, pp. 95-96.

20. Sur ce point, voir la thèse de Priska Morrissey, « Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926) », Université Paris 1, 2008, pp. 268-275. L'auteure note par exemple que Georges Guérin, l'opérateur de Feuillade, était non seulement responsable de la prise de vues et du montage, mais aussi de la réalisation de plans manquants, de la réalisation des titres et du tirage de la copie finale (p. 269). L'auteure a également trouvé d'autres sources intéressantes attestant, chez Pathé comme chez Gaumont, du montage par l'opérateur, celui-ci se basant sur une « feuille de montage » fournie par le metteur en scène (p. 270) et étant finalisé sous la responsabilité du directeur artistique, comme Zecca chez Pathé (p. 274).

21. Félix Mesguich, *Tours de manivelle*, Paris, Grasset, 1933, p. 5.

22. *Ibid.*, p. 92.

23. *Ibid.*, p. 290.

l'opérateur qui monte les rushes tournés, mais un « éditeur » (nom proche du terme anglais *editor*), qui travaille dans l'urgence après qu'une « monteuse » (coupeuse/colleuse) lui a préparé les bandes en amont²⁴.

Avec la production massive de fictions à partir de 1905-1906, qui s'accompagne de nouvelles infrastructures, les metteurs en scène cherchent à créer un espace filmique cohérent pour le spectateur²⁵. Les genres comme le western ou la poursuite favorisent la création de ces espaces mentaux par le biais du montage. À ce rôle d'unification ou de morcellement de l'espace s'ajoute une réflexion sur les relations temporelles entre les plans, avec la création de fondus enchaînés dès 1899, de flashbacks dès 1901 ou de montages alternés dès 1906²⁶. Tous ces éléments syntaxiques du montage de cinéma sont employés dans des films grand public et plus tard dans des films d'avant-garde (ainsi que ceux s'en inspirant à des fins commerciales)²⁷. Ce qu'écrivit Mesguich est confirmé, dans le domaine de la fiction, par Henri Fescourt, actif dans un premier temps chez Gaumont entre 1912 et 1914 :

Dans la majorité des cas, les films s'achevaient en cinq à six jours, la dernière journée réservée à l'assemblage des positifs impressionnés – on n'oserait dire au montage. Les scènes, dont certaines ne mesuraient pas moins de 80 mètres, étaient collées bout à bout, sans souci de rythme. Aucune d'entre elles n'avait été numérotée à la prise de vue. Le travail le plus minutieux consistait à placer correctement les sous-titres. L'opérateur se chargeait de ces manipulations.²⁸

M. Duhamel, régisseur chez Gaumont en 1908, interrogé par la CRH en 1945, indique à Langlois et Auriol que, pour le montage, « c'était le travail des opérateurs et non du metteur en scène qui, cependant, était présent lors du montage. Ce n'était pas comme de nos jours »²⁹. Le temps entre la réalisation et le montage était d'une semaine. Quant à Hugues Laurent, décorateur chez Pathé vers 1904-1905, il a souvenir d'opérateurs responsables de l'ensemble de la chaîne photographique :

À cette époque l'opérateur était chargé des opérations suivantes : a) Le chargement et déchargement de l'appareil ; b) La prise de vues ; c) Le développement du négatif ; d) Le montage du négatif ; e) Le tirage, le déve-

24. Voir un compte rendu complet de fabrication d'un journal filmé dans *Cinéa*, juillet-août 1931. Voir également Marcel Huret, *Ciné-Actualités*, op. cit., Paris, Henri Veyrier, 1984, pp. 82-84 sur le montage.

25. Eileen Bowser indique que « la nouvelle manière de connecter les plans – le montage – a probablement été le changement formel le plus important durant la période 1907-1909. Créer un monde spatio-temporel, une sorte de géographie faite de plans séparés liés les uns aux autres, a été crucial dans la construction d'une narration complexe » – ainsi que dans l'intégration du spectateur dans l'expérience filmique ; *History of the American Cinema*, vol. 2, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 57 (traduction de l'auteur).

26. Voir les articles d'André Gaudreault et Tom Gunning sur le montage dans Richard Abel (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Oxon, Routledge, 2005, pp. 204-214.

27. Voir François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, et Jean Mitry, « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, pp. 74-85.

28. Henri Fescourt, *la Foi et les montagnes, ou le 7^e art au passé*, Paris, Paul Montel, 1959, p. 76.

29. Médiathèque de la Cinémathèque française, fonds CRH, CRH 22, 5 mai 1945, p. 5.

loppement et le montage du premier positif. Ce premier positif était soumis à Charles Pathé pour recevoir ses observations, et il était présenté tous les lundis à la projection, à laquelle tout le monde pouvait assister.³⁰

Georges Guérin, opérateur entré chez Gaumont en 1905 et ensuite à la fois opérateur et monteur de Feuillade, se souvient pour sa part de conditions précaires : « Nous sommes là à une époque où il n'y avait pas toute une pléiade d'assistants, on était seul et unique. Un scénario tourné le mercredi, un film d'un métrage normal, on terminait le vendredi, on passait en projection et on montait le film »³¹.

Le grand changement dans la profession, du point de vue du montage (mais c'est également vrai pour la photographie), intervient pendant la Première Guerre mondiale. Charles Pathé, qui avait analysé le système américain en profondeur pendant les deux premières années de la Grande Guerre, n'indique plus, à son retour, le montage parmi les travaux à réaliser par l'opérateur français, cette tâche incombant clairement au metteur en scène : « Ce travail, particulièrement minutieux, du montage (auquel il doit s'attacher et qui lui permettra de supprimer toutes les images qui, n'étant pas indispensables, sont, par conséquent, nuisibles parce qu'elles alanguissent l'histoire), consiste à décider quel est, des cinq ou six négatifs pris de chaque tableau, celui qui devra être retenu »³². Or, un des problèmes centraux du cinéma français, souligné par la critique naissante de cinéma, est son manque d'envergure et d'organisation technique. Henri Diamant-Berger, directeur du *Film* et réalisateur, engage fin 1917 (soutenu par Louis Delluc) une bataille pour le renouvellement du cinéma français, qui passe par une modernisation des infrastructures et des métiers³³, par une importance nouvelle du scénario et par une recherche visuelle qui ne peut qu'intégrer le montage.

C'est bien au moment de la découverte des films américains à grand spectacle par les professionnels du cinéma français (entre 1917 et 1919), et en particulier *Forfaiture* (DeMille, 1915), *Naissance d'une nation* (Griffith, 1915), *Intolérance* (Griffith, 1916) et *Civilisation* (Ince, 1917) – qui avaient été précédés par les films italiens comme *Cabiria* (Pastrone, 1914) – que le montage prend en France toute son importance. Dans ses souvenirs, Fescourt dit avoir noté dès le début de la Première Guerre mondiale une évolution du montage en regardant le cinéma américain : « Je ne pouvais pas ne point remarquer une méthode inédite de varier les images : non seulement les plans d'ensemble alternaient constamment avec des plans moyens, mais j'apercevais qu'au cours de la scène, le réalisateur avait tendance à isoler, de temps en temps, un personnage, saisi dans l'instant fugitif d'une émotion quelconque »³⁴. Il y voit la préfiguration de Griffith : montage rapide et profusion de plans, champ contrechamp, autant de

30. *Ibid.*, p. 38.

31. CRH 69, 24 novembre 1951, p. 8.

32. Charles Pathé, « Étude sur l'évolution de l'industrie cinématographique française », *le Film*, n° 120, 1^{er} juillet 1918, pp. 10 et 12-14.

33. Il faut toutefois noter que la division très fine du travail aux États-Unis (et notamment la création du poste de *master cutter*, chef monteur) ne date en fait que de 1917, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est pas, dès avant cette date, bien plus efficace qu'en France. Voir Kristin Thompson, « The stability of the classical approach after 1917 », dans David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Films Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 231.

34. Henri Fescourt, *op. cit.*, p. 140.

techniques qui préexistaient mais que les Américains ont synthétisées rythmiquement – le mythe d'*Intolérance* et de Griffith naît à ce moment-là, faisant fi d'inventions précédentes déjà oubliées³⁵. Comme le notera plus tard Eisenstein³⁶, Griffith a ouvert la voie à une pensée véritable du montage en créant une forme de dialectique à laquelle il ne manquait plus que le message politique. Louis Delluc hisse également Thomas H. Ince au rang de « compositeur de films » en 1918³⁷, mettant la musique au cœur des problématiques. L'important se situe donc dans la reconnaissance du montage non plus seulement comme collage, mais comme élément dominant de la narration et de l'esthétique. Fescourt dit à nouveau découvrir, cette fois immédiatement après la guerre, que le montage se modifie à vive allure à la faveur de ces innovations :

Je pus, dans un laboratoire, suivre le montage d'un fragment de film. Le monteur (metteur en scène ou son suppléant) ne limitait pas ses soins à l'assemblage des plans et des scènes, il se permettait des coupures, des condensations, des ellipses, des inversions, des répétitions, hâtait le mouvement ou le freinait. Qui, des cinéastes d'avant 1914, soupçonna que cette besogne ouvrière aurait quelque jour pour effet d'insuffler à l'œuvre un élan, une vigueur impossible à prévoir tant à la lecture du découpage qu'au moment des prises de vues. Dès lors, une évidence s'imposait : en dehors du talent du monteur, les qualités de son montage dépendaient de la matière fournie. [...] Il note donc l'abîme qui séparait les conceptions de l'après-guerre de celles de 1914.³⁸

Signe d'une meilleure prise en compte du montage, Charles Pathé indique, encore en 1918, que Griffith lui a dit avoir tourné

un million de pieds de pellicule négative pour composer son œuvre *Intolérance* qui n'a été présentée sur le marché qu'en quatre mille mètres. Je crois que tout le monde comprendra que c'est une référence appréciable et chacun s'expliquera pour quelle raison il a consacré personnellement plusieurs mois au montage définitif de cette bande. J'en déduis que le metteur en scène est bien imprudent, pour ne pas dire plus, lorsqu'il confie ce travail à une monteuse quelconque qui ignore parfois même le scénario.³⁹

Griffith, s'il travaille avec des monteurs dont il comprend l'importance organisationnelle et artistique, désire, en tant que réalisateur-producteur, conserver la totalité de la maîtrise artis-

35. Les recherches récentes sur le montage alterné ont montré que cette figure narrative avait été « inventée » en France dès 1906, bien avant donc sa supposée « invention » par Griffith. Voir Philippe Gauthier, *le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, Paris, L'Harmattan, 2008, ainsi que Philippe Gauthier et André Gaudreault, « Le montage alterné, un langage programmé », *1895*, n° 63, printemps 2011, pp. 25-47.

36. Voir son texte de 1942 « Dickens, Griffith et nous » : « Notre conception du montage a dépassé de très loin la classique esthétique dualiste du montage griffithien, symbolisé par la non rencontre de deux lignes, courant parallèlement, différentes par la coloration thématique et s'entrelaçant en vue de l'accroissement mutuel de l'intérêt, de la tension et du tempo. Pour nous, le montage est devenu un moyen d'atteindre par l'image de montage la réalisation organique d'une conception idéologique unique [...] », *Cahiers du cinéma*, n° 234-235, janvier-février 1972, pp. 41-42 (trad. L. et J. Schnitzer).

37. Louis Delluc, « Lettre Française à Thomas H. Ince, Compositeur de Films », *le Film*, n° 119, 24 juin 1918, p. 11.

38. Henri Fescourt, *op. cit.*, p. 150.

39. « Étude sur l'évolution... », *op. cit.*, p. 10, reproduit également dans Henri Fescourt, *op. cit.*, p. 179.

tique⁴⁰. Aussi bien avec Triangle (Griffith et Ince) qu'avec United Artists (Chaplin, Pickford, Fairbanks, Griffith), il œuvre pour la reconnaissance du statut d'artiste, en dehors donc de la seule industrie, et la dimension artistique passe par le montage – il apparaît d'ailleurs au montage sous son pseudonyme Warwick Granville, même si le travail est souvent réalisé par un ou une autre que lui, en particulier Rose et/ou Jimmy Smith. Ces cinéastes désirent avoir le *final cut* en tant que producteurs et réalisateurs pour ne pas subir les choix artistiques de producteurs étant seuls propriétaires des films – ce qu'expérimenteront un Stroheim ou plus tard un Welles à l'intérieur d'un studio. Les réalisateurs de ce niveau ne sont d'ailleurs pas les seuls à s'opposer à l'idée d'un montage strictement technique; comme l'écrit en 1918 le critique Wid Gunning (qui sera ensuite scénariste, monteur et producteur) dans son journal *Wid's Daily* (qui deviendra rapidement *The Film Daily*):

Je me suis souvent exprimé depuis plusieurs années, et de manière virulente, sur ce crime qui consiste à passer le film d'un bon réalisateur à un quelconque monteur (*cutter*) à 33 dollars la semaine pour le montage final (*final assembling*). Mon attention a récemment été attirée par plusieurs cas de films qui ont été montés et modifiés de manière radicale sans l'accord du réalisateur, ce qui a donné à la fois un mauvais résultat et une raison valable au réalisateur de claquer la porte en hurlant. J'ai toujours préféré que le réalisateur monte lui-même son film, car personne mieux que lui ne sait ce pour quoi il s'est battu. Pourtant, il est bel et bon qu'un esprit frais et capable vienne travailler avec le réalisateur et suggère des changements sur des points qui ne sont pas clairs ou superflus.⁴¹

Pour l'essentiel, les choses ne semblent pas si éloignées qu'on peut le penser entre France et États-Unis dans l'usage que l'on fait des monteurs/euses – c'est-à-dire en fonction des aspirations du réalisateur. C'est uniquement en cas de litige que le monteur américain devient un serviteur du producteur contre le réalisateur. Toutefois, les choses semblent justement changer après la Première Guerre mondiale aux États-Unis également, comme le laisse deviner une publicité de 1920 publiée également dans *Wid's Daily* et allant dans le sens de « Wid »: « Qui préférez-vous pour monter (*edit*) et titrer votre film: un coupeur de film (*film cutter*), ou bien des monteurs (*editors*) qui connaissent en profondeur la construction dramatique? »⁴². Le terme *editor* semble donc se développer quand en France on commence juste à comprendre l'importance du montage. Dans tous les cas, le monteur jouit aux

40. Comme le note Richard Koszarski, les réalisateurs majeurs de la période opèrent de cette manière: « Parce que le montage était reconnu comme crucial par tout le monde, de Griffith à Sennett, il était considéré comme important que le réalisateur établisse une relation de travail intime avec son monteur. Griffith travailla de nombreuses années avec Jimmy Smith, et Rex Ingram a vu ses plus grands succès montés par Grant Whytock »; *History of the American Cinema*, vol. 3, *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Film, 1915-1928*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 134 (traduction de l'auteur).

41. Wid Gunning, « Murder as a Fine Art », *Wid's Daily*, 22 septembre 1918, p. 32. Gunning mentionne en 1919 un article de la scénariste anglaise Eve Unsell qui « demande aux réalisateurs, stars, monteurs de films et scénaristes de coopérer entièrement pour que des films parfaits soient réalisés », 26 novembre 1919, p. 3 (traduction de l'auteur).

42. « Harry Chandlee and William B. Laub. Constructive Editing and Titling », *Wid's Daily*, 17 février 1920, p. 7. Nous traduisons par « coupeur de film » à dessein car la terminologie est dépréciative dans le texte original. On trouve dans le même journal en 1920 d'autres publicités pour des monteurs, notamment un « *editor and cutter* » (traduction de l'auteur).

États-Unis plus tôt qu'en France (où de nombreux syndicats se créent pourtant dans les années 1920 pour les opérateurs, les régisseurs de cinéma, etc.) d'une reconnaissance professionnelle, même si la création de la Society of Motion Picture Film Editors est plus tardive et date de 1937⁴³.

C'est Abel Gance qui est le fer de lance de cette modernisation volontariste du cinéma français qui passe par un montage signifiant mais aussi par un travail avec un(e) monteur / euse – il inspirera beaucoup la jeune génération de cinéastes. Louis Delluc, l'un des premiers, met en avant qu'« une maison de films devrait apporter autant d'importance au monteur qu'au metteur en scène »⁴⁴. C'est toutefois dans le lyrisme, issu du montage américain, et dans la cérébralité et le style d'un auteur tout puissant, que naît la spécificité du metteur en scène / monteur à la française. « Rythme », terme central dans les années 1920, est alors tout simplement un synonyme de « montage », terme moins utilisé peut-être parce qu'il renvoie au cinéma traditionnel, celui de la coupure / collure, plus qu'à l'art. En 1924, Pierre Henry écrit dans *Cinéa* « “ montage ” ultra court » entre guillemets, en le rapprochant justement du découpage⁴⁵. En 1926, le même journal évoque « l'art patient de la juxtaposition des images, communément appelé “ montage ” »⁴⁶, à nouveau entre guillemets, comme si ce terme de cuisine pouvait encore choquer. Si tel est le cas, c'est bien que le manque de précision sémantique permet d'envisager le montage comme une opération de simple coupure / collure à l'époque, alors que les critiques tentent d'apporter un usage conceptuel de ce mot. Nous ne pouvons ici nous attarder davantage sur ce point, et Laurent Guido a bien montré que le « paradigme du rythme » est alors une manière de théoriser le montage dans une poétique liée à une pensée synesthésique⁴⁷. Le metteur en scène prouve sa légitimité d'artiste par sa capacité à monter lui-même ses films, comme le peintre met la dernière main à son tableau. La diffusion des films et des théories soviétiques du montage en France à partir de 1927 accentuent ce trait⁴⁸ : l'effet *Potemkine* se fait durablement sentir dès cette date, avec « la prédominance du montage sur le scénario littéraire »⁴⁹.

Même si le montage devient nécessaire pour asseoir le mythe du metteur en scène / auteur, le passage de l'opérateur / monteur au metteur en scène / monteur va toutefois connaître une longue phase de transition. Certains opérateurs continuent à monter les films dont ils ont effectué les prises de vues dans les années 1910 et 1920, comme chez Gaumont pour les films de Feuillade, avec Georges Guérin

43. Il faudra attendre 2001 en France pour voir la naissance des Monteurs associés, association qui ne se positionne pas du reste comme un syndicat mais comme un lieu d'échanges sur l'évolution du métier de monteur.

44. Louis Delluc, *Photogénie*, Paris, Brunoff, 1920, p. 72.

45. *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 septembre 1924, n° 21, p. 14.

46. *Ibid.*, 15 novembre 1926, n° 73, p. 9, à propos de *Carmen*.

47. Voir Laurent Guido, *l'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot, 2007, en particulier le chapitre 2, « Le paradigme du rythme : vers une théorie du montage ».

48. C'est également le cas en Allemagne, où une véritable pensée du montage est absente avant la diffusion des théories soviétiques du montage, le rythme et le *tempo* s'y substituant ; voir Frank Kessler, « Les ciseaux oubliés », *Cinémas*, « Limite(s) du montage », vol. 13, n° 1-2, automne 2002, pp. 109-127.

49. Michel Goreloff, « Comment fut tourné *Potemkine* », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1^{er}-15 mai 1927, n° 84-85, pp. 10-12. Sur la diffusion du montage soviétique à Hollywood dès 1926 (le film étant sorti plus tôt là-bas), voir David Bordwell, « The Bounds of difference », dans David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, *op. cit.*, pp. 73-74.

sur *Fantômas* en 1913-1914 et *les Vampires* en 1915-1916, Léon Clausse après lui sur *Judex* (1917) et *Tih Minh* (1919), puis Maurice Champreux à partir de *Vendémiaire* (1919) et jusqu'à son dernier film, *le Stigmate* (1925). Si Feuillade suit le montage, la complexité de la gestion de la masse des négatifs pour les séries qu'il initie rend le montage incompatible avec ses fonctions de directeur artistique. En 1923, G.-Michel Coissac indique certes que le montage est un vrai casse-tête et que «seul en aura raison le metteur en scène qui a conçu le film, préparé et découpé le scénario, choisi les acteurs, les décors, déterminé les sites ou les emplacements, indiqué les moments où s'opéreront les "fondus à l'iris" ou "les fondus enchaînés", les surimpressions, que sais-je encore...» Mais il ajoute également que «l'habileté professionnelle de l'opérateur fait beaucoup, et il ne faut pas croire que sa responsabilité soit limitée: c'est l'auxiliaire le plus précieux et le plus intime du metteur en scène, et celui-ci lui rend généralement hommage»⁵⁰. On note d'ailleurs dans les années 1920 des personnalités polyvalentes qui ne sont plus seulement issues de la prise de vues. Un scénariste comme Jean-Louis Bouquet (*la Cité foudroyée*, Luitz-Morat, 1924) devient le monteur attitré d'Henri Fescourt dans les années 1920, signe d'une valeur ajoutée du montage dans une carrière d'auteur – et de la présence d'un auteur comme monteur. Pierre Schwab, assistant-réalisateur de Renoir sur *la Chiienne* ou *On purge bébé* (1931) ou de Paul Fejös pour *Fantômas* (1932), devient monteur sur plusieurs films de Guitry comme *Pasteur* (1935) ou *Bonne chance* (1935) avant de devenir directeur de production sur *Prison de femmes* (Roger Richebé, 1938). L'absence fréquente du nom du monteur au générique n'est donc pas à prendre comme une absence de reconnaissance d'un métier mais au contraire comme la reconnaissance du montage comme élément central de la mise en scène assumé par le réalisateur lui-même, ou le directeur artistique. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que, au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale, le nom du réalisateur n'est, le plus souvent, pas indiqué au générique.

De la colleuse au monteur

Le terme de «monteur» renverrait par conséquent essentiellement à des opérateurs, puis à des réalisateurs, qui montent – et à des monteuses uniquement quand les deux catégories précédentes ne s'intéressent pas au montage. Compte tenu de la difficulté non pas technique mais organisationnelle du montage (les chutes doivent être rangées, classées, retrouvées, enroulées...), il est toutefois quasiment impossible à un réalisateur d'être indépendant pour le travail de montage, sauf peut-être sur un court métrage. C'est la raison pour laquelle, dès les premières années du xx^e siècle (et en particulier à partir du développement de la fiction de studio et des actualités filmées), des employées (des femmes pour la plupart) ont été chargées de ces tâches, ouvrières «sans initiative, qui collaient "aux marques" ou suivaient les indications d'une "conduite"»⁵¹. C'est un personnel peu qualifié qui effectue un travail d'usine. Dans les premiers journaux corporatifs consultés, datant de 1905, le monteur n'est donc pas pris en compte dans la présentation de l'industrie. Le développement des journaux/actualités

50. G.-Michel Coissac, «Le découpage et le montage d'un film», *Cinéopse*, n° 48, août 1923, pp. 603-604.

51. Vincent Pinel, «L'entre-deux-guerres. Mais qui est donc l'auteur du film?», dans *L'Auteur du film*, op. cit., p. 114.

cinématographiques nécessite la mise en œuvre de départements de type journalistique, à l'image des *editors* américains. Même si les opérateurs semblent être importants avant 1907, une direction éditoriale de type journalistique contribue sans doute à professionnaliser le métier de monteur et à lui donner une image favorable. Mais, en fiction comme en actualités, ces ouvrières sont réduites à un travail de l'ombre : leur reconnaissance ne dépend que des cinéastes avec lesquels elles travaillent, ce qui est une différence majeure avec les États-Unis. On trouve en 1909 une mention du « montage » et du métier de « colleuse » dans la revue corporative *Ciné-Journal* :

Incendie des usines de la maison Raleigh et Robert : beaucoup de nos lecteurs ont appris par les journaux quotidiens que les usines et le théâtre de la Maison Raleigh et Robert, avenue du Roule à Neuilly, ont été la proie des flammes dans la soirée de vendredi dernier. L'incendie s'est déclaré dans l'atelier des colleuses, précisément occupées au montage d'un film pris à la gare du Landy pendant l'embrasement des magasins d'huile de la Cie du Nord. Il y a d'étranges ironies dans les événements. Né d'un court-circuit, le feu se propagea rapidement à toutes les bandes déroulées pour le travail des ouvrières puis aux magasins et au théâtre qui a été complètement consumé. Aucun accident ne s'est produit. Sauf quelques exceptions, les négatifs ont été heureusement sauvés.⁵²

Les mentions des termes « monteuse » ou « colleuse » apparaissent plus régulièrement vers 1910, ce qui correspond à une professionnalisation du cinéma, liée au développement de formules narratives de plus en plus complexes (comme celles proposées par Gaumont, Pathé et leurs suiveurs), entraînant un allongement de la durée des films. Ceux-ci deviennent parfois très longs, juste avant la Grande Guerre, que ce soit pour les séries ou les films unitaires, et rendent obligatoire l'organisation rationnelle de la post-production. En 1910, on demande des « monteuses positif et négatif », ce qui inclut que les monteuses se spécialisent les unes dans le montage du positif (qui peut être soit la mise bout à bout des fragments de pellicule sortis du laboratoire, soit le montage image tel qu'on le connaît), les autres dans le montage négatif (qui peut être, soit la conformation du négatif au montage positif afin d'établir la copie de tirage du film, soit le montage direct du négatif). Le montage se fait, en France, le plus souvent directement sur le négatif⁵³. On trouve dans une petite annonce de septembre 1910 une mention intéressante : « On demande une bonne monteuse. S'adresser au *Ciné-Journal* »⁵⁴. Le fait qu'une société recherche une « bonne monteuse » impliquerait qu'il s'agit dès cette période non seulement d'un métier, mais d'un métier valorisé, d'autant plus que cette annonce a été précédée par deux autres, émanant de chercheuses d'emploi cette fois : une « bonne colleuse, 4 ans de métier » (février 1910 – ce qui, soit dit

52. *Ciné-Journal*, n° 36, 23 avril 1909, pp. 2-3.

53. Selon Kristin Thompson, aux États-Unis le passage du montage direct sur négatif au montage à partir d'un positif de travail a lieu dans le courant des années 1910 : au début de la décennie le nombre restreint de plans et leur numérotation permettent encore le montage direct du négatif, tandis que quelques années plus tard le développement des scénarios et du nombre de prises par plan, s'ajoutant à une meilleure vérification de la qualité du travail dans les studios, engagent à ne jamais monter ou projeter le négatif. « Initial standardization of the basic technology », dans David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., p. 278.

54. *Ciné-journal*, n° 106, 8 septembre 1910, p. 32.

en passant, fait remonter l'emploi de colleuse à 1906) et une « très bonne monteuse positif et négatif » (avril 1910)⁵⁵ offrent leurs services. Là encore, le fait de se penser « bonne monteuse » ou « bonne colleuse » peut rendre compte d'un savoir-faire technique. Toutefois, dans le livre de Coissac, une photo d'atelier (Pathé en l'occurrence) montre les colleuses au travail dans un immense espace de travail, effectuant des collures à la chaîne, ce qui invalide une pensée du montage. D'ailleurs, comme le dit l'auteur, « une bonne monteuse est capable d'effectuer cent vingt collures à l'heure »⁵⁶. En France, les rôles ne semblent donc pas aussi clairement définis qu'aux États-Unis, où il existe des *editors*, des *cutters* et des *joiners*⁵⁷. Comme on peut s'en rendre compte en lisant *Photoplay* dès 1917, le montage suit un schéma systématique qui intègre une validation artistique : après vérification de la photographie du film, une copie positive est tirée et envoyée au département montage, où elle est montée (*assembled*) dans une première ébauche (*rough continuity*), le *film editor* (une sorte de responsable de la post-production) ayant une copie du scénario et assignant un monteur (*cutter*) à ce film particulier :

Quand tout a été assemblé dans une première ébauche du montage, le réalisateur, le monteur (*cutter*) et le responsable du département montage (*head of the film editorial department*) regardent le film, le réalisateur expliquant au monteur (*cutter*), en détail, sa manière de voir le film et son point de vue. Le monteur (*cutter*) monte et assemble (*cuts and assembles*) le film, construisant attentivement son action et son suspense, sous la direction du responsable du département, et quand il a fini le travail le réalisateur est invité à revoir le film avec l'*editor* et le *cutter*. Quelques changements mineurs sont en général faits à ce point, et le film est validé par le réalisateur et le responsable du département (*editor of the department*).⁵⁸

La France est très en retard sur ce fonctionnement industriel et le flou reste de mise jusqu'à la fin des années 1920 en termes de responsabilités. On notera dans le film *Une cité française du cinéma* (Pierre Chenal, 1929 – voir DVD ci-joint) un court passage initié par un carton indiquant : « Au montage, les ouvrières assemblent les différentes parties du film ». S'ensuit un plan large sur une vaste salle dans laquelle des ouvrières mettent visiblement bout à bout des fragments de pellicule, un plan rapproché nous montrant une ouvrière en train de manipuler de la pellicule négative et d'effectuer une collure. Sans doute s'agit-il du montage négatif du film, mais rien ne vient l'expliciter. Dans un autre film, sonore celui-ci, *40 ans de cinéma* (Louis S. Licot, 1935 – voir DVD ci-joint), une séquence est consacrée, après le développement, au montage opéré par deux hommes sur une Moviola permettant le visionnement du négatif : « On coupera la première reprise », dit le monteur à celui qui est sans doute son assistant, qui coupe le négatif aux ciseaux et le donne à une ouvrière pour l'amener au « montage ». Celle-ci apporte les scènes choisies à une chef d'atelier qui les tend à son tour à une monteuse négatif. « Les scènes choisies vont être montées, c'est-à-dire adaptées dans l'ordre », dit le commentateur : on voit la

55. Respectivement dans *Ciné-Journal*, n° 79, 19 février 1910, p. 30, et dans le n° 84, 2 avril 1910, p. 29.

56. G.-Michel Coissac, *les Couloirs du cinéma*, op. cit., p. 182.

57. Selon Kristin Thompson, ce serait la piètre qualité des collures effectuées par les *joiners* sur les copies, et la perte d'argent liée au retraitage de copies, qui aurait entraîné l'amélioration de la technique du montage, avec des appareils dédiés. « Initial standardization of the basic technology », op. cit., p. 277 et 286.

58. H.O. Davis, « A Kitchener Among Cameras », *Photoplay*, vol. xi, n° 6, mai 1917, p. 168 (traduction de l'auteur).



Série de photogrammes extraits de *40 ans de cinéma*, Louis S. Licot (1935), copie conservée aux Archives françaises du film-CNC, film disponible dans le DVD ci-joint : on juge des résultats sur une Moviola, on décide où couper, on envoie les bandes à l'atelier de montage ; les monteuses collent les bandes déjà coupées.

colleuse assembler les fragments de pellicule avec une machine (« les pellicules sont collées à l'aide d'un dissolvant spécial ») – on note ensuite un plan moyen dans lequel plusieurs femmes sont en train d'effectuer ce même travail. L'assistant monteur s'entretient avec le chef d'atelier, qui indique que « nous développons à 900 mètres à l'heure et dans un quart d'heure au plus vous allez avoir votre positif ». Le commentateur indique que « plusieurs épreuves positives qui serviront à la projection sont tirées. Elles portent à la fois l'image et le son. On projette le film pour une dernière vérification ». On voit ensuite l'emballage des copies. Au total, il n'a ici jamais été question d'un montage de précision, ni de choix esthétiques : choix rapide de la prise par le monteur, coupure par l'assistant, montage négatif, tirage. Le schéma décrit dans *Photoplay* en 1917 indiquait une part plus importante donnée au travail narratif (action et suspense).

L'invisibilité des monteuses/ euses et colleuses, dont rend compte le flou sémantique qui les concerne, participe sans doute en France, au moins partiellement, à la mythologie de l'opérateur/ monteur et du réalisateur/ monteur, mais dans les faits leur présence et leur rôle semblent plus complexes. Alphonse Gibory, opérateur chez Éclair vers 1914 puis chez Pathé à une date ultérieure, donne un témoignage important à la Commission de recherches historiques. Parlant d'un spectacle tourné par Maître pour Pathé, il indique que les opérateurs « prenaient [des prises de vues] ensemble, un ici, un autre là, mais c'était très bien fait. Les raccords étaient merveilleux. On prenait un bonhomme qui faisait un saut sur la barre fixe, en premier plan pour le visage. C'était raccordé à une image près. C'était très bien ». Un échange s'ensuit :

- Auriol : Maître faisait son montage lui-même ?
- Gibory : C'étaient des monteuses, qui étaient déjà dressées à cela.
- Auriol : Quand les monteuses ont-elles débuté ?
- Gibory : Il y en a toujours eu. Il y a toujours eu du personnel dans les usines de tirage.
- Auriol : Les raccords étaient au poil. Qui choisissait les endroits de raccord ?
- Gibory : Les monteuses. Elles étaient plus ou moins bien dressées.⁵⁹

Derrière la métaphore animale du dressage (qu'on retrouve ailleurs⁶⁰) pointe l'autonomie, dont on ne saurait dire si elle est désirée ou redoutée au vu de cette expression, des monteuses et monteuses dans l'industrie. Derrière les figures du réalisateur et de l'opérateur, celle du / de la monteur / se, qui préexistait, s'autonomise au moment de la Première Guerre mondiale. Mais encore une fois tout dépend du réalisateur, car Gibory indique plus loin à Langlois (qui l'interroge sur le fait de savoir si Jacques de Baroncelli, avec lequel il travaillait sur *le Rêve*, en 1921, « devait tout de même avoir un décorateur, une monteuse ») : « Il montait son film lui-même. Sa monteuse faisait les collures »⁶¹. Lors d'une autre séance de la commission, Jacques Manuel, assistant et costumier de L'Herbier sur *le Vertige* en 1925, est interrogé par Langlois et Auriol :

59. CRH 33, 1945, pp. 57-58.

60. *Ibid.* Ménessier rencontre à New York Alice Guy-Blaché : « Elle était formidable. À ce moment-là elle était aussi administrateur. Elle montait ses films elle-même. Elle a dressé des monteuses. Le soir, quand tout le monde était parti, elle montait ses films et faisait aussi les titres ».

61. *Ibid.*, p. 61.

- Manuel: Il y avait un régisseur et un accessoiriste.
- Langlois: Une monteuse?
- Manuel: Non, les films étaient montés par Marcel L'Herbier et Jacques Catelain. Ils étaient collés par Suzanne Catelain et moi-même. C'est ainsi que j'ai fait mes débuts de monteur⁶².
- Auriol: Les autres metteurs en scène n'avaient pas de monteuse?
- Manuel: Si, mais ils montaient leurs films eux-mêmes, en réalité.
- Langlois: Ces monteuses étaient donc des colleuses? [pas de réponse]⁶³

On voit bien, entre ce que disent Gibory et Manuel, une énorme différence de lecture sur le rôle exact des monteuses dans l'industrie. Les expériences ont dû être contrastées, car ce qui se dessine est que le rôle de colleuse ou de monteur / euse est déterminé par l'attitude du metteur en scène lui-même. Comme le note en 1937 Louis Chavance, monteur de *l'Atalante* de Vigo et futur scénariste du *Corbeau* de Clouzot :

Du temps du muet, le metteur en scène faisait *toujours* son propre montage. Certains se déchargeaient bien en grande partie de ce soin sur des femmes, d'ailleurs intelligentes et compétentes. Mais, n'est-ce pas, c'étaient d'humbles "colleuses" et l'on faisait rarement figurer leur nom sur le générique. D'ailleurs, un metteur en scène digne de ce nom se précipitait dans des flots de pellicule, voulait donner à son œuvre ce rythme, cette continuité musicale, qui reste l'élément principal du montage.⁶⁴

À ceux que le montage n'intéresse pas, les monteurs / euses se substituent, tandis que les metteurs en scène réellement investis dans les questions artistiques n'abandonnent jamais totalement le montage à leur monteur / euse. De plus, entre les expériences décrites par Gibory (1914) et Manuel (1925), un gouffre sépare les esthétiques et les théories du montage, qui rendent attrayant le montage y compris pour des réalisateurs en herbe: en 1925, on trouve dans *le Tout Cinéma* une publicité pour « Faivre, auteur et metteur en scène. Collaboration avec MM. les Éditeurs et Metteurs en scène pour le montage, les textes et la mise au point de leurs productions. Découpages, transcriptions cinégraphiques. Travail de montage, de titre, de coupes, rigoureusement adapté aux nécessités de la Censure, de l'usinage et de la partie commerciale »⁶⁵, signe sans doute d'un besoin de personnels *intermédiaires*, situés entre le laboratoire et le réalisateur, en même temps que d'une valorisation du montage comme pratique créative. Enfin, le matériel de montage, d'abord très rustique, s'améliore en 1924 avec l'arrivée de machines à écran de type Moviola, mais la vision est limitée à une personne, ce qui ne permet pas un travail harmonieux entre monteur et réalisateur – l'un doit donc prendre le pas sur l'autre. Avec l'arrivée du sonore,

62. Quelques pages plus loin, Manuel se contredit: « Je faisais les costumes et j'ai fait l'assistant et le montage ». Langlois: « C'est donc vous qui avez fait le montage, et pas L'Herbier? » Manuel: « L'Herbier en a fait une partie. Vous vous rendez compte de l'amas de pellicule? ».

63. CRH 23, 7 mai 1945, p. 4.

64. Louis Chavance, « Le monteur, sculpteur sur pellicule », *Cinémond*, n° 450, 3 juin 1937, p. 509.

65. *Le Tout Cinéma*, édition 1925, p. 507.



Un monteur de son au travail aux Studios Tobis d'Épinay, s.d. – Films sonores Tobis.

les tables de montage vont se perfectionner, avec des doubles plateaux horizontaux et de grands écrans de contrôle, de fabrication souvent allemande (on voit par exemple dans *Cinéa* en 1929 deux monteuses travaillant dans de confortables conditions dans une salle Tobis) et vont révolutionner les conditions de travail pour les monteurs, ainsi que leur visibilité. Toutefois, il est vrai que les opérateurs apparaîtront bien plus tôt dans les génériques que les monteurs⁶⁶. Cette invisibilité (qui persiste encore aujourd'hui⁶⁷) est sans doute à mettre sur le compte du désir d'auteurialité des metteurs en scène, pour lesquels le

66. Kristin Thompson a noté un mouvement similaire dans l'Allemagne des années 1920, les monteurs étant pour ainsi dire absents des génériques, et le poste « montage » absent des comptes de production ; « Early alternatives to the Hollywood modes of production. Implications for Europe's avant-gardes », *Film History*, vol. 5, n° 4, 1993, pp. 366-404.

67. Jean-Louis Comolli, dans son célèbre article « Technique et idéologie », met en crise, à partir d'un article de Jean-Patrick Lebel, la caméra comme objet métonymique du cinéma : « Élire la caméra comme représentante, "députée" de l'ensemble de l'appareillage cinématographique, n'est pas seulement de l'ordre de la synecdoque (la partie pour le tout) : c'est surtout une opération de réduction (du tout à la partie) à discuter en ceci qu'elle vient, *au plan de la théorie*, reproduire et confirmer *le clivage qui ne cesse de se marquer dans la pratique technique du cinéma* (dans celle des cinéastes et techniciens ; dans l'idéologie spontanée de cette pratique ; mais aussi dans l'"idée", la représentation idéologique que

montage devient un élément central dans la reconnaissance de la mise en scène dans le courant des années 1920, comme on l'a déjà dit. Ainsi, même s'ils sont entourés de colleuses, voire même de monteurs/euses, c'est en fait aux réalisateurs eux-mêmes qu'échoit symboliquement le rôle de « monteurs » de leurs films. D'ailleurs, alors que les professions du cinéma s'organisent en syndicats dans les années 1920, les monteurs restent absents de ce mouvement, et absents également d'une source majeure comme *le Tout Cinéma*, annuaire de référence des professionnels déjà cité, durant toutes les années 1920.

Le passage au sonore et la nécessaire reconnaissance du monteur

C'est semble-t-il plus par nécessité que par volonté qu'apparaît, au début des années 1930, le monteur ou la monteuse tels qu'on les connaît aujourd'hui. C'est d'abord dans les génériques que le monteur va exister en propre, mais, comme on le verra, il faudra attendre la toute fin des années 1930, et surtout les années 1940, pour que le monteur soit systématiquement indiqué, à l'égal du chef opérateur ou de l'ingénieur du son, intégrés bien plus tôt dans les génériques. La raison en est simple : la complexité technique nouvelle du montage sonore rend difficile à un réalisateur d'être le monteur de son propre film, car les manipulations sont beaucoup plus importantes qu'avant. Un L'Herbier ou un Gance ne pourront continuer à travailler exactement de la même façon. Même dans le cadre d'un montage moins innovant, Henri Fescourt découvre par exemple pour son premier film sonore (*la Maison de la flèche*, 1930), tourné et monté en Angleterre, de nouvelles contraintes :

Avec les travaux de montage, mon assistant, Maurice Thaon et moi, nous pénétrâmes dans un univers inconnu. La réglementation anglaise m'empêcha d'emmener un monteur spécialiste. Quant à ceux de Londres, cela ne les souciait pas d'assembler des dialogues français. Dans mon ignorance je me fis fort de venir à bout, en me jouant des difficultés. Je ne tardai pas à regretter ma présomption. C'est qu'il n'y avait pas qu'un positif à monter comme au bon vieux temps mais deux, positif d'images, positif du son, et tous deux devaient se dérouler synchrones. Je me tairai sur mes démêlés avec la Moviola, instrument traître et providentiel. Je m'exaspérai à ménager, au début de chaque plan, la différence des dix-sept images de rigueur.⁶⁸

La relation d'Abel Gance avec sa monteuse mérite d'être ici développée car elle prend un tour nouveau avec l'arrivée du sonore. Marguerite Beaugé est indiquée pour *la Dixième Symphonie* dès 1918 ; pourtant Abel Gance s'affichera comme le monteur principal de *Napoléon* en 1925, Beaugé

les spectateurs se font du travail cinématographique : élection du tournage et du plateau, occultation du labo et du montage) *entre la partie visible* de la technique cinématographique (caméra, tournage, équipe, sources lumineuses, écran) et *sa partie "invisible"* (noir entre les photogrammes, chimie, bains et travaux du laboratoire, pellicule négative, coupes et "raccords" du montage, bande son, projecteur, etc.), celle-ci *refoulée* par celle-là, reléguée généralement dans l'impensé, l'inconscient du cinéma ». *Cahiers du cinéma*, n° 229, mai 1971, p. 7.

68. Henri Fescourt, *op. cit.*, pp. 387-388.

n'étant indiquée que comme son assistante. Encore Gance est-il l'un des rares à reconnaître une réelle autonomie à sa monteuse en lui accordant (car il s'agit bien d'un honneur si on se place dans cette perspective) une place dans les publicités sur le film (un encart indique « Mme Marguerite, chef du service montage »⁶⁹) : « En ce qui concerne Marguerite Beaugé, qui est certainement une de mes meilleures collaboratrices, je demande que son nom ne soit jamais oublié dans la liste du Personnel et qu'elle soit indiquée comme première monteuse à chaque énumération du Personnel »⁷⁰, note-t-il en 1929. Signe d'une spécialisation grandissante du tournage, mais aussi peut-être d'un grand respect pour son travail, Gance demande aussi à ce que sa monteuse fasse office de scripte sur le tournage (poste dont il a dû percevoir l'importance dans l'industrie américaine lors de son voyage d'étude aux États-Unis⁷¹), et ce à des fins d'amélioration du montage « pour être au courant de tous les jeux de scène et faire la discrimination des jeux jugés Bons ou Mauvais »⁷². Les archives de production de *la Fin du monde*, film ambitieux tourné en quatre langues, témoignent d'une relation tout à fait privilégiée entre le réalisateur et sa chef-monteuse : il la charge de rechercher des documents visuels, des stock shots, mais aussi d'entamer le montage du film sans lui, alors qu'il est encore en train de tourner, signe d'un fort pouvoir de délégation artistique et non seulement technique – ce qui oblige du reste Beaugé à déléguer à son tour son rôle de scripte (dont la présence sur les plateaux français apparaît là encore après la Première Guerre mondiale, suivant l'exemple rationnel américain⁷³) et à demander des assistantes supplémentaires au directeur de production. « Sans ces choses essentielles, écrit-elle, il me serait impossible de faire du travail rapide et je ne pourrais que dégager ma responsabilité si M. Gance trouvait que le travail ne va pas assez vite »⁷⁴. On le voit, la délégation du réalisateur devient de plus en plus grande

69. Publicité pour le film, *Cinéa*, 15 janvier 1930, n° 148, p. 28.

70. Abel Gance, note de production, 27 décembre 1929, Gance 106-107 B42, fonds Gance, Médiathèque de la Cinémathèque française).

71. Coissac note en 1929 que les plans sont tous clapés pour aider au montage suivant le découpage, signe d'une diffusion des techniques américaines; *les Couloises du cinéma*, op. cit., p. 182.

72. Abel Gance, note de production, 13 décembre 1929, Gance 106-107 B42.

73. Cette « double casquette » monteuse / scripte est intéressante à noter car elle rend compte d'une meilleure appréhension du passage de la production à la post-production, avec l'établissement de rapports de tournage aidant le monteur à la décision. Ce double poste n'est toutefois pas simple à gérer, surtout sur des films longs dont le montage est initié parfois parallèlement au tournage, dès cette période comme le prouve cet exemple. Cela n'empêche pas une complémentarité évidente des deux métiers – l'IDHEC développera d'ailleurs des formations conjointes dès 1943 pour faciliter l'employabilité des étudiant(e)s de montage, comme l'indique Jean Vivié en 1954 au Congrès international des écoles de cinéma à Cannes : « La formation de montage est complétée par la formation de script, pour éviter que les anciens élèves ne soient limités dans leurs possibilités professionnelles » (compte rendu du congrès, p. 99), Fonds Jean Vivié (Archives françaises du film). Toutefois, comme le note le monteur Jean Feyte en 1949, « L'influence du plateau, au lieu de faciliter le travail de montage, le handicaperait plutôt. Les difficultés de réalisation d'une scène, un mouvement d'appareil difficile à régler, la topographie et les dimensions du décor, sont autant de facteurs qu'il peut être avantageux d'oublier pour ne chercher que l'effet dramatique. On fait couramment des raccords en complète contradiction avec la topographie d'un décor et que l'œil admet parfaitement ». « Le montage », dans Denis Marion (dir.), *le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Fayard, 1949, p. 248.

74. Marguerite Beaugé, note de production, 19 février 1930, Gance 106-107 B42.

avec le sonore et l'établissement de versions multiples. Les réalisateurs / monteurs sont désormais dépassés par la situation et doivent reconnaître l'existence réelle d'un métier qui n'existait jusqu'alors que de manière souterraine, ainsi que le note Amable Jameson (alias Jean George Auriol) dans *la Revue du cinéma* :

Depuis l'avènement du parlant, le travail matériel du montage s'étant considérablement compliqué, il a bien fallu créer en Europe des postes de monteurs spécialisés qui préparent le travail final de révision du metteur en scène, ou même se chargent de tout l'ouvrage. Depuis qu'il faut monter la bande-images parallèlement à la bande-sons, on ne peut plus jouer avec le rythme visuel aussi capricieusement qu'autrefois. On peut couper à la longueur qu'on veut une image muette et l'intercaler à l'endroit qu'on veut, mais il n'est guère possible ni désirable de scinder une phrase en deux sauf pour de rares exceptions ou de faire passer des images accompagnées de sons qui doivent aller avec d'autres images. Enfin, il faut tenir compte d'une certaine harmonie dans la juxtaposition des motifs musicaux, des bruits et aussi des paroles. En principe, la continuité musicale doit être prévue aussi en détail que la continuité visuelle, et, plus encore que pour un muet, le monteur doit pouvoir faire le montage d'un parlant d'après le découpage.⁷⁵

Si les années 1920 ont été celles de l'auteur-roi, l'arrivée du sonore (qui est plus tardive en France qu'aux États-Unis) met à mal le montage « rythmique » (qui s'accommode difficilement d'un dédoublement par le son), mais certainement pas l'idée d'un metteur en scène / auteur (et donc monteur, au moins officiellement) de ses films. En tout cas pas entièrement. Certes, le montage devient plus technique et rebute sans doute les réalisateurs, qui ne peuvent plus désormais couper dans la matière visuelle et la recomposer à leur guise : la synchronisation est un travail long et rébarbatif. Pourtant, le montage sonore a de nombreux soutiens, allant de Walter Ruttmann à Harry Beaumont, le réalisateur de la comédie musicale *Broadway Melody*, qui tord le cou aux discours alarmistes sur le montage sonore : « C'est le montage qui m'a paru la phase la plus intéressante de notre travail. Nous avons combiné un moyen de monter le film sonore qui permet presque autant de liberté que le montage du film muet. Nous pouvons supprimer ou intercaler des scènes à volonté, le négatif-sons et le négatif-images étant deux bandes séparées »⁷⁶. Jacques Manuel, assistant de L'Herbier sur *l'Enfant de l'amour* (1930), note que les débuts du sonore ont donné lieu à une modification de l'organisation, mais aussi à des évolutions esthétiques positives qui nécessitent une professionnalisation des monteurs pour cause de son et qui mettent le réalisateur hors course :

- Auriol : C'est vous qui avez fait le montage ?

- Manuel : Oui, avec Marcel L'Herbier et Jacques Catelain. Marcel commençait à nager dans la pellicule, et nous ne demandions qu'une chose : c'était qu'il ne vienne pas. Il avait l'habitude de couper avec un

75. Amable Jameson, « La vie des films 3. Mise en scène et montage », *la Revue du cinéma*, n° 20, mars 1931, pp. 39-40.

76. « La réalisation de *The Broadway Melody* », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 145, 1^{er} décembre 1929, pp. 8-9.

ongle, au muet, et il coupait le son⁷⁷. On ne retrouvait plus rien, et on était obligés de retirer. Nous n'avions donc qu'une hâte, c'était de le voir partir de la salle de montage, car il déchaînait le désordre le plus complet.

- Auriol: C'est à ce moment-là qu'on a commencé à parler des spécialistes du montage? Peut-être même des étrangers venant d'Allemagne...

- Manuel: Les premiers Américains sont venus, des types spécialistes du son. Les premiers ingénieurs du son qui nous furent envoyés étaient ceux dont les Américains ne voulaient plus. Au début, les gens coupaient le son et l'image en même temps. Immédiatement, avec L'Herbier, on a fait chevaucher le son sur l'image. On a ainsi donné autant de souplesse au film parlant qu'au film muet, dès le premier film.⁷⁸

Les monteurs s'autonomisent donc toujours davantage. Comme dans la haute couture, après la « Mme Marguerite » de Gance, Sacha Guitry, qui aime la théâtralité, met en abyme sa monteuse Myriam et toute l'équipe de réalisation de son film *le Roman d'un tricheur* (1936) dès le générique: « Voici Myriam et son état-major, c'est elle qui a monté le film »; on la voit entourée de deux assistants, assise les ciseaux dans une main et la pellicule défilant dans l'autre (et non sur une table de montage). La monteuse, propulsée général de brigade, dirige désormais un « état-major ». Le geste signe une reconnaissance du travail de l'ombre des monteurs, qu'on trouvait dès 1928 dans la presse spécialisée comme *la Revue du cinéma*, où Louis Chavance, alors encore porteur de la théorie du rythme, valorisait la place du monteur juste derrière le metteur en scène, « le monteur, ce musicien qui crée le rythme et qui peut, par le mouvement qu'il donne et le choix qu'il opère, tout perdre ou bien tout sauver »⁷⁹. Cette vision messianique du monteur s'appuie sur une gestion de la contrainte technique, mais aussi sur une fusion *audiovisuelle* d'éléments disparates au service du jeu d'acteur (qui était auparavant le domaine réservé du metteur en scène):

Dans tout ce matériel apporté en vrac au monteur, celui-ci peut choisir, prendre et laisser, remplacer ceci par cela, lier ceci à cela, ajouter et retrancher selon les besoins de la cause. Le dialogue de personnages sera fait de bouts et de morceaux raccordés. Une réplique même pourra résulter de diverses prises. [...] Si le cinéma ainsi conçu produit des œuvres qui donneront l'apparence d'œuvres d'art, je considérerai le monteur, et le monteur seul, comme un artiste, artiste d'autant plus extraordinaire qu'il aura pu fabriquer une œuvre d'art avec du matériel anti-artistique.⁸⁰

À la difficulté technique rébarbative du métier s'ajoute donc un volet créatif bien plus important, que le réalisateur perd subitement. Chavance rappelle goulûment en 1937: « Le montage ne devint vraiment une fonction classée, importante et... lucrative que vers 1930-1931. [...] C'était le

77. Du fait du décalage de 17 images entre l'image et le son synchrone, couper au même endroit entraîne une désynchronisation (note de l'auteur).

78. CRH 23, 7 mai 1945, p. 16.

79. Louis Chavance, « Le décorateur et le métier », *la Revue du cinéma*, n° 1, décembre 1928, pp. 22-23.

80. Yvan Noé, « Les trucages du parlant », *Cinéa-Ciné pour tous*, mai 1931, n° 15, p. 9.



Illustration de l'article de Louis Chavance, « le monteur, sculpteur sur pellicule », *Cinémonde*, n° 450, 4 juin 1937, p. 509.

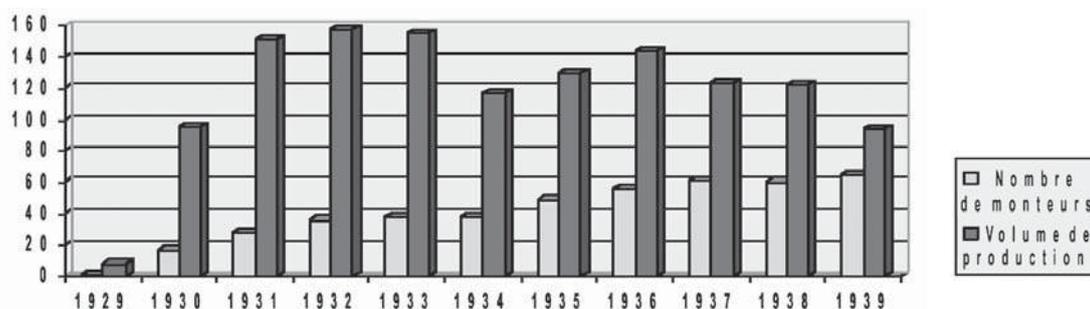
beau temps pour les monteurs professionnels. Nous jouions parfois au magicien à chapeau pointu, lorsque nous voyons nos supérieurs hiérarchiques patauger dans le “synchronisme” et les “moviolas” qui semblaient alors des mystères bien impénétrables. [...] On peut comparer le monteur au sculpteur qui modèle la pellicule, au musicien qui rythme les images... ou à la couturière qui assemble des morceaux d'étoffe»⁸¹. Entre artiste et artisan se dessine une figure à part du cinéma, soulignée également par Jacqueline Lenoir dans *Cinémonde* en 1934: «Encore un responsable. De son intelligence, de la liberté qu'on lui donnera, dépendra le résultat final. Il peut, s'il le veut, d'un mauvais film faire une réalisation meilleure. Couper ici, rogner là. Écouter ce texte fade, précipiter l'action. Et il peut aussi, d'un bon film, faire une production mortellement ennuyeuse. Ce n'est pas par caprice. C'est une question de capacités»⁸². Ceci a pour effet quasi immédiat de voir pour la première fois les noms des monteurs réellement mis en valeur; si leur nom est plus rare que celui de l'ingénieur du son, cette tendance va quand même s'accélérer durant toute la décennie 1930. Le «Chirat», pour les longs métrages de la période 1929-1939⁸³, est riche d'informations (plus fiables sur cette période

81. Louis Chavance, «Le monteur, sculpteur sur pellicule», *op. cit.*

82. Jacqueline Lenoir, «Parlons un peu des gens du cinéma», *Cinémonde*, n° 290, 10 mai 1934, p. 380.

83. Raymond Chirat, *Catalogue des films français de long métrage 1929-1939*, Bruxelles, Cinémathèque royale de Belgique, 1975.

que sur les précédentes car liées aux génériques) témoignant d'une représentativité en forte croissante. Le tableau suivant indique l'évolution du nombre de films pour lesquels le monteur a été identifié en regard de la production annuelle indiquée par Chirat :



S'il faut la relativiser avec les chiffres de la production annuelle, la représentativité des monteurs est toutefois en hausse spectaculaire, le nombre de professionnels étant assez sensiblement égal à celui trouvé dans *le Tout Cinéma* (8 monteurs dont 5 femmes indiqués en 1931-1932, et 63 pour l'année 1934-1935). En tout, on repère 166 monteurs dans le Chirat sur la période 1929-1939, dont 50 sont des femmes, soit un total de 30,1 % – et *le Tout Cinéma* indique en 1934-1935 un total de 63 monteurs dont 15 femmes (soit un total de 24 %). Il s'agit donc d'un métier très fortement masculinisé, mais globalement beaucoup plus féminisé que d'autres postes comme ceux de réalisateur, chef opérateur ou directeur de production, dans lesquels les femmes sont absentes comme permet de le voir *le Tout Cinéma* à cette période – le métier de scripte faisant office d'exception. Monteur, « c'est une carrière ouverte aux femmes. L'effort physique y est moins dur », comme le dit à nouveau Jacqueline Lenoir en 1934. Sans pouvoir comparer avec des chiffres pour les périodes précédentes, il semblerait toutefois que le passage au sonore ait contribué à masculiniser très largement une profession qui était initialement très féminisée, puisque les ouvriers du montage étaient exclusivement des femmes au sein des laboratoires. C'est également le cas aux États-Unis où, comme l'explique le réalisateur Edward Dmytryk (qui a commencé sa carrière en tant que monteur), le sonore a été l'occasion d'un changement genré dans les pratiques :

Au temps du muet, une bonne proportion des monteurs (*cutters*⁸⁴) était des femmes. À la Famous Players Lasky, *tous* les monteurs étaient des femmes. L'avènement du son, avec ses complexités, a amené un certain nombre de responsables (*executives*) à conclure que les femmes ne pourraient pas gérer les problèmes techniques liés au son, et beaucoup d'entre elles perdirent leur emploi pour ne plus jamais revenir. Cependant, les meilleures survécurent, et en quelques années elles furent rejointes par des jeunes femmes. Dans toute la vie du cinéma, un business singulièrement masculin, le montage a été le seul poste dans lequel un nombre assez important de femmes ait été employé.⁸⁵

84. Les deux termes sont équivalents, *editor* étant toutefois jugé plus intellectuel, et *cutter* plus factuel.

85. Edward Dmytryk, *On Film Editing*, Stoneham, Butterham Publishers, 1984, p. 2 (traduction de l'auteur).

Les situations semblent donc relativement comparables d'un point de vue genré. Colin Crisp indiquait pourtant en 1987 une différence nette entre la France et les autres pays : il était selon lui normal, aux États-Unis, en Italie et plus encore en Grande-Bretagne, que le monteur soit un homme, alors qu'en France l'auteur notait plusieurs références explicites au métier de couturière, depuis les années 1920 (on l'a vu avec Chavance), pour justifier la présence des femmes à ce poste. Crisp faisait donc une lecture *gender studies* du métier qui était du plus grand intérêt symbolique, même si les chiffres indiqués plus tôt lui donnent partiellement tort puisque ce sont essentiellement des hommes qui sont monteurs en France au moment de sa propre chronologie (1930-1945), donc depuis que le métier est devenu important avec le sonore :

Étant donné que les réalisateurs étaient tous des hommes, une métaphore maritale était fréquemment invoquée, avec ses notions connexes du film comme enfant, de la « grossesse » du montage et du moment de la naissance. Les femmes monteuses étaient encouragées à se voir comme la contrepartie obéissante, intuitive et passive à la part assurée, active et créative de l'homme. Compréhension, flexibilité, humilité, économie et discrétion leur étaient allouées, mais pas l'intelligence ou la créativité.⁸⁶

Et de fait, dans un article de *Cinémonde* au titre *a priori* positif « Dans l'antre de la monteuse! », en 1936 ce sont encore les seuls gestes techniques de la scripture d'abord, puis de la monteuse (au sens ancien de colleuse) qui sont mis en avant, au détriment de toute forme de créativité : « Les bobines achevées, l'ouvrière se trouve ainsi avoir groupé auprès d'elle toutes les images négatives dont le tirage a été décidé »⁸⁷.

Si en France les conditions de travail des monteurs sont difficiles à appréhender, on peut remarquer qu'il s'agit déjà d'un travail intermittent peu susceptible d'apporter une stabilité d'emploi. On note certes, entre 1929 et 1939, quelques « stars » de la profession : Jean Desagneaux a monté 26 films ; Marthe Poncin, 23 ; Marguerite Beaugé, 18 ; André Versein, 17 ; Maurice Serein, 16 ; Jean Feyte, 14 ; René Le Hénaff, 12 ; Roger Spiri-Mercanton, 11 ; Yvonne Beaugé (ou Martin), 11 ; William Barache, 10. Mais une fois cette dizaine de monteurs/euses passés, on note que 18 monteurs ont fait environ 5 films, et surtout que 103 monteurs n'ont réalisé qu'entre 1 et 3 films seulement sur cette période de dix ans, même s'il est délicat d'aller plus avant dans ces chiffres sans connaître les situations personnelles de ces monteurs. Il est aussi intéressant de remarquer un nombre assez important de films réalisés par un binôme de monteurs/euses, signe sans doute d'une adaptation aux techniques du parlant, mais aussi d'un compagnonnage, telle assistante devenant ensuite chef monteuse (même si la terminologie n'existe pas encore). Il faut également avoir en tête que certains monteurs sont affiliés à un auteur en particulier, et travaillent peu par ailleurs, comme Myriam qui ne monte que les films de Sacha Guitry ; Marguerite Houllé-Renoir ceux de Jean Renoir ; Suzanne de Troeye ceux de Pagnol ; René Le Hénaff étant quant à lui un habitué

86. Colin Crisp, « The Rediscovery of Editing in French Cinema, 1930-1945 », dans Tom O'Regan et Brian Shoosmith (dir.), *History on/and/in Film*, Perth, History & Film Association of Australia, 1987, pp. 57-67 (traduction de l'auteur).
87. J.C., « Dans l'antre de la monteuse! », *Cinémonde*, n° 420, 5 novembre 1936, p. 806.

des collaborations avec Marcel Carné ou René Clair. Bref, en même temps qu'émerge une génération de réalisateurs de talents, apparaît une vague de monteurs qualifiés et reconnus. Dans cette visibilité nouvelle du monteur, le modèle américain est important, car les observateurs poussent à la rationalisation. En mars 1931, dans *la Revue du cinéma*, Jameson / Auriol, déjà cité, prône à la fois une forme classique et transparente de montage, et une reconnaissance en France du modèle américain de l'*editor*:

On ne peut, à mon avis, être à la fois un bon découpeur, un bon metteur en scène et un bon monteur. Il y a toujours une ou deux de ces trois choses qu'un réalisateur préfère faire et qu'il fait mieux [...]. C'est pourquoi à Hollywood ces trois sortes de travaux ont été confiées d'une façon générale à trois personnes différentes, surtout le montage qui est confié à un EDITOR. Il a souvent paru surprenant et injuste aux gens de cinéma européens qu'un metteur en scène accepte de laisser un tiers – le plus souvent une femme d'ailleurs – choisir dans ses images et les arranger à sa façon. Dans l'organisation du cinéma américain, on considère en principe que les images ne sont utiles que pour servir l'action et ne doivent pas durer plus longtemps que la compréhension de l'histoire ne l'exige. (...) Ce travail est évidemment accompli avec beaucoup de netteté et de lucidité par une personne qui ne connaît pas chaque repli de l'histoire par cœur et qui est par avance à l'abri des raisons souvent fausses (goût personnel, prix de l'effort, sentiment de la valeur du travail) pour lesquelles un metteur en scène reste attaché aux images.⁸⁸

Blaise Cendrars, l'ancien assistant de Gance, dans son portrait sensible de Hollywood en 1936, s'intéresse également à la forte structuration de l'industrie du cinéma, qui devient au même moment une réalité en France, et c'est la raison pour laquelle il s'arrête sur le montage: «xxxviii. Montage. Le monteur et le coupeur sont des dramaturges. Ils doivent avoir un sens inné de l'action, du rythme, de la cadence et du "tempo". Leur contribution à la valeur intrinsèque d'une bande est estimée à 20 %»⁸⁹. Là encore, le monteur acquiert une belle légitimité. D'ailleurs, Colin Crisp note justement dans le cinéma français, à partir du milieu des années 1930, «le retour graduel (ou la redécouverte) des pratiques de montage qui avaient autrefois été fréquentes mais qui avaient largement disparu avec l'avènement du cinéma sonore», réappropriation s'accompagnant du passage d'un nombre moyen de plans de 400 en 1932 à 600 à 1946⁹⁰. Ainsi, si le montage a commencé en même temps que le cinéma en France, le métier de monteur, avec la visibilité que cela implique, est bien plus tardif – encore s'agit-il d'une visibilité limitée à l'industrie⁹¹. Comme le débat fictif du début de cet article le rappelle, la

88. «La vie des films 3...», *op. cit.*, p. 38.

89. Blaise Cendrars, *Hollywood. La Mecque du cinéma*, Paris, Grasset, 1936, p. 99.

90. Colin Crisp, *op. cit.*

91. Comme l'écrit le monteur Jean Feyte: «Le montage est un art complètement étranger au public. Les spectateurs connaissent les noms de quelques metteurs en scène, d'un nombre infime d'opérateurs, mais ignorent les monteurs. D'autres techniciens, dont l'apport est cependant très important, comme le décorateur ou l'ingénieur du son, ne sont pas à ce point de vue plus favorisés. La photographie peut avoir des qualités qui frappent le spectateur, mais le montage ne doit pas se remarquer. Quand un film est bien monté, le public doit suivre l'action sans voir le côté technique de la réalisation. Un film parfait doit donner l'illusion qu'il a été tourné dans sa continuité, tel qu'il apparaît sur l'écran. Aussi, la renommée d'un monteur ne dépasse pas le cercle restreint des spécialistes. Mais il trouve dans l'exercice même de son métier, si passionnant, sa meilleure récompense», dans *le Cinéma par ceux qui le font*, *op. cit.*, pp. 260-261.

notion de metteur en scène / monteur garde semble-t-il toute son actualité à la fin des années 1930 ; il n'en reste pas moins que le monteur ou la monteuse ont désormais leur nom au générique, place qui sera toujours plus grande pendant les années 1940 et 1950, en même temps qu'est mise au point une forme narrative et esthétique normée, proche, selon les critiques de la Nouvelle vague, de ce qu'étaient aux critiques du *Film* les réalisations d'avant 1914. Cette nouvelle génération de critiques-cinéastes mettra à bas le « cinéma de papa » ; cela passera à nouveau en grande partie par le montage, dans la même double filiation du cinéma américain et des avant-gardes, et dans un même sentiment que le montage *est* la mise en scène, mais que le monteur, cette fois, y a toute sa place.