

le montage

Erika Haglund

les éditions de l'acap

collection | la fabrique du regard

la fabrique
du regard



avant propos

Lieu de recherche, d'accompagnement et de coordination en matière d'action culturelle cinématographique, l'Acap - Pôle Image Picardie développe depuis 2000, au sein de son département éducation à l'image, un ensemble de projets de sensibilisation au cinéma et à l'audiovisuel en partenariat avec de nombreux acteurs culturels, éducatifs et sociaux.

C'est ainsi à la lumière de son expérience dans le développement des pratiques de transmission que le Pôle Image Picardie s'est investi dans la création de la collection "La fabrique du regard". Les cinq carnets et le DVD pédagogique édités au sein de cette collection offrent une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission, ces "outils" ont ainsi pour vocation d'approcher la matière filmique, de développer un échange sur la portée d'un plan, d'un choix de mise en scène, d'une coupe de montage, de prendre le temps de la réflexion et d'interroger la distance face aux écrans.

Notre engagement au quotidien relève de nos interrogations pédagogiques, artistiques et politiques. Les cheminements proposés au sein de cette collection sont donc multiples, particuliers et subjectifs. Il ne s'agit pas ici d'ouvrir une mécanique exhaustive d'acquisition théorique du cinéma, mais simplement de proposer des approches singulières liées aux images et aux sons. Parce que l'éducation artistique engage pour nous le symbolique et l'imaginaire, le regard et le geste de chacun, parce que nous pensons qu'il est important d'affirmer la place d'une véritable pédagogie de la création, nous privilégions, au cœur de toutes les aventures que nous proposons, l'expérience à vivre, le tâtonnement et la découverte. Dans le même mouvement, il nous paraît aujourd'hui tout aussi essentiel de participer à l'émergence d'une pensée critique visant à questionner et à se (ré)approprier un monde à l'épreuve de l'image.

Olivier Meneux, directeur de l'Acap - Pôle Image Picardie

Lieu ressource du cinéma et de l'audiovisuel en Picardie, l'Acap - Pôle Image Picardie reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Picardie), du Conseil Régional de Picardie et du Centre National de la Cinématographie.

Directeur de publication : **Olivier Meneux** - L'édition de cet ouvrage a été coordonnée par **Pauline Chasserieau**
Comité de rédaction : **Olivier Meneux, Pauline Chasserieau, Caroline Sévin** - Rédaction : **Erika Haglund**
Conception graphique : **Guillaume Bergeret** - Préparation, finalisation : **Juliette Flamant, Violaine Fenestre**
Crédits photos : **Gaël Clariana** - Impression : **Imprimerie Yvert, Amiens** - ISBN en cours - Dépôt légal : octobre 2006



introduction

Celui qui désire présenter une collection à un ami ne le fera jamais par hasard. Il va choisir ce qu'il montre, ordonner sa présentation, lui donner un sens. De même, il est rare d'apporter sur la table les provisions telles qu'elles étaient dans le caddie. On les triera afin d'en retenir certaines, on élaborera des mets avec ces ingrédients et on apportera ceux-ci sur la table selon un agencement bien précis qui fera que le repas est celui-là et nul autre.

Que celui qui ignore tout du montage pense ainsi : un choix au milieu d'une quantité d'éléments, un agencement réfléchi qui donne sens à un tout. Le monteur se veut une sorte de traducteur. Au service du réalisateur, il va tenter, avec sa sensibilité et son savoir-faire, de retrouver, dans le matériau tourné, le film qui doit venir. Il choisit, assemble, structure et surtout dialogue étroitement avec le metteur en scène.

Dans ce carnet dont la rédaction s'appuie sur mon expérience de praticienne, il s'agira de se placer d'abord du point de vue du monteur. Nous suivrons, pas à pas, les étapes d'un montage, en essayant de comprendre quels sont les enjeux d'écriture et de relation au réalisateur et au film. Nous nous placerons également dans le regard du spectateur : que voit-on du montage quand on regarde un film ? Des raccords de différentes natures entre les plans, certes, mais au delà, un travail constitutif du film lui-même. Enfin, nous aborderons la question sous l'angle technique : quelles sont les étapes matérielles du montage ? Quel est le rôle de l'outil informatique ?

extraits

“Sans doute un des plus grands bonheurs du monteur - de la monteuse - est-il de découvrir les rushes d'un film et de sentir se déployer en lui tout un jeu d'associations, d'émotions, de sentiments contradictoires qui sont autant d'indices, de signes qu'un film est là qui demande à naître et qui vit déjà d'une vie souterraine dans les résonances qu'il engendre. Alors, le monteur, avec une sorte d'ivresse, choisit-il de se livrer à cette représentation mentale - comme un désir impérieux que le film existe - c'est à dire de laisser circuler en lui les combinatoires, de se rendre perméable aux effets de sens, de les recueillir, de les accueillir, de chercher, sans trêve, de nouvelles circulations, de nouvelles constructions afin qu'une seule s'impose, qu'un seul film, celui-là même, naisse, au plus près de cette richesse suscitée en lui par la vision des rushes.”

Anne Baudry (monteuse), *Montage comme interprétation*, revue *Images documentaires*, numéro 17, 2e trimestre 1994.

“S'il vaut mieux être (espérons-le) cinéaste au tournage, il s'agit, au montage, de (re)devenir spectateur. On pourrait dire que tout le travail du monteur (de la monteuse) revient à pousser le cinéaste à jouer sa place et à en changer, le pousser à la perte d'une place de maître, à la reconquête d'une place de spectateur.”

Jean-Louis Comolli (réalisateur), *Montage comme métamorphose*, ibid.
(Jean-Louis Comolli et Anne Baudry ont souvent travaillé ensemble et notamment sur les séries documentaires *La France à la carte*, *Marseille de père en fils*.)



chapitre 1

gestes de montage

la découverte des images tournées : le dérushage

Un film a été tourné selon un **découpage** qui consiste à mettre en plans les scènes imaginées dans le scénario. A chaque nouveau plan tourné correspond une nouvelle position de caméra, définie par son axe, sa hauteur de prise de vue et la valeur de plan utilisée (cf le carnet *Autour du plan*). Selon le réalisateur, ce découpage peut être très écrit, voire dessiné à l'avance (le fameux story-board) ou improvisé sur le plateau. La scène peut être très découpée (l'action est détaillée par de nombreux plans), ou peu découpée (un seul plan couvre tout un moment de la scène). On parle de **plan séquence** lorsqu'un seul plan est tourné : il n'y a pas d'arrêt de la caméra entre le début et la fin de la scène.

Le découpage est une étape clé car le réalisateur y traduit en termes cinématographiques ce qu'il veut dire. Sa créativité, son talent, son regard se situent là en grande partie. Pour chaque plan, il est entendu que le metteur en scène réalisera, en général, plusieurs prises ; il fera reprendre aux comédiens le même morceau d'action jusqu'à ce qu'il soit satisfait de l'interprétation des acteurs et de la réussite technique d'un plan (un mouvement d'appareil, par exemple).

C'est donc toute cette matière que le monteur récupère. Après avoir synchronisé le son et l'image, le monteur visionne les rushes. Quelles prises garder en vue du montage et pourquoi ? Cette étape primordiale s'appelle le **dérushage**. Elle est capitale en

ce que le regard du monteur, à ce moment précis, est encore vierge. Il reçoit les images comme un premier spectateur, même si c'est avec un œil exercé. Le monteur est à la fois dans l'instant présent et dans le futur du montage. Il est sensible à ses sentiments, à ses émotions, aux questions qui surgissent en lui mais il s'interroge également sur les articulations de plans, sur le film à venir.

Une prise sera choisie en fonction de différents critères : la justesse ressentie du jeu, l'émotion qui naît devant un visage ou un paysage, la réussite d'un mouvement de caméra qui nous fait dire qu'il y a là, précisément, un vrai geste de cinéma. Ainsi, les critères techniques sont importants : une prise trop floue, avec un problème de son incontournable sera probablement laissée de côté. Ce faisant, le dérushage correspond au véritable premier moment de dialogue avec le réalisateur : le monteur exprime ses premières impressions, ses élans, ses doutes.

ordonner, assembler

Le monteur assemble les plans, scène par scène, et aboutit à la création de **"l'ours"**, soit à un tout premier montage, un peu grossier et, en général, assez fidèle au scénario. A cette étape, le monteur reste très proche du découpage prévu : les plans sont montés dans l'ordre du tournage et toutes les séquences sont gardées. C'est à ce moment précis que commence véritablement le travail d'écriture. En effet, l'ours, souvent pénible à regarder, est bien loin du film imaginé. Aussi va-t-il falloir tout reprendre, plan par plan, de nombreuses fois. Le monteur se détache alors du scénario et se met à travailler avec le matériau qu'il a sous la main. Il est à noter que certains monteurs, comme Albert Jurgenson, ne lisent pas les scénarii. Ils préfèrent se confronter exclusivement à la matière filmée.

Il faut à présent repenser un récit, se questionner sur ce qu'on veut raconter : le montage va affiner les scènes, supprimant des plans, les inversant. Comment entrer dans la scène ? Avec un plan large, un plan serré ? Du silence ou une réplique immédiatement ? Le rythme de la scène doit-il être plus rapide, plus lent ? Les répliques doivent-elles s'enchaîner ou au contraire doit-on jouer avec les silences, étirer le temps avant la nouvelle réplique en retardant un raccord ? Va-t-on favoriser au montage un personnage et laisser l'autre en off (on l'entend mais on ne le voit pas à l'image) ? La scène ne veut-elle pas dire la même chose que celle qui doit venir un peu plus loin ? Si elles se répètent, ne faut-il pas en supprimer une ? Ce sont toutes ces questions qui ne cesseront

de surgir au fil du montage, se tarissant peu à peu avec l'assurance que telle scène est réussie, telle partie du film gagnée...

Le travail du monteur cousine donc véritablement avec celui du scénariste : ses questions sont des questions d'écriture, de dramaturgie, de construction, à la différence que la matière est à présent purement cinématographique. Ce qu'on manipule ce ne sont plus des mots mais des images et des sons.

le rythme

La question du rythme est fondamentale : rythme du récit dans son entier, équilibre des parties... mais aussi rythme interne de chaque scène. A partir de quand prend-on le plan et où coupe-t-on ? A-t-on besoin de voir le personnage franchir la porte ? Doit-on suivre toutes les étapes de son trajet ou peut-on "ellipser" certains moments et gagner en tension ? Le monteur ne cesse de travailler sur des accélérations et des moments plus lents, suspendus. Tout ceci est très musical. La question de l'ellipse se pose ainsi sans arrêt. Que faut-il montrer ? Pourquoi ? De quoi a-t-on besoin ? Que doit savoir ou ne pas savoir le spectateur ? Constat peut d'ailleurs être fait que les films sont aujourd'hui bien plus elliptiques qu'il y a cinquante ans. La Nouvelle Vague, en bouleversant les règles, a permis d'aller plus vite dans le récit. L'œil du spectateur est ainsi tellement exercé à regarder des images qu'il reconstitue mentalement et inconsciemment les éléments manquants : il n'a plus besoin de voir toutes les étapes d'une action.

la construction des personnages

Le monteur participe également à la construction des personnages. En gardant ou en supprimant des regards ou des répliques, on rendra un personnage plus doux ou plus dur, attachant ou antipathique. Si la direction d'acteurs, la lumière et le maquillage sont primordiaux, il reste au montage une marge souvent assez grande pour faire adopter au personnage une attitude particulière. Certains comédiens savent d'ailleurs que beaucoup de choses se jouent en salle de montage. Ils demandent parfois à vérifier les prises choisies, et à "discuter" du montage.

Le montage correspond à un véritable travail de fourmi. S'il est important de revisionner sans cesse les images, il faut toutefois savoir garder de la "fraîcheur" dans le regard afin de rester un spectateur lucide. Le travail sur le récit demande d'avoir une ligne directrice forte qui rend le film nécessaire. En même temps, il faut préserver des surprises, se méfier d'un "ronron" qui fonctionnerait trop bien. Il n'y a donc pas de solutions données ni de méthodes toutes prêtes mais des intuitions, des idées et des leçons tirées des montages précédents.

focus

étudier le montage

Pour qui veut étudier le travail du montage, regarder des séquences montées à la lumière du scénario initial peut être intéressant. Par ailleurs, dans de nombreux DVD, il est possible de voir des séquences supprimées commentées par le réalisateur. Dans ce cadre, je vous invite à découvrir le DVD *Le travail du film* et les commentaires de la réalisatrice Souad El Bouhati sur les différentes versions de montage de son court-métrage *Salam*.

De même, il est passionnant de voir comment, à partir des mêmes rushes, chacun fera un montage différent, privilégiant tel ou tel personnage, se jouant de tempi très variables, s'attachant à tel ou tel plan en fonction de sa sensibilité. C'est un petit atelier passionnant.



chapitre 2
questions à l'œuvre
dans le montage

2

la relation au réalisateur

Certains comparent le montage à la sculpture : un bloc de pierre à tailler, à affiner pour faire surgir une forme parfaite que la pierre contenait mais qu'il a fallu trouver. Si le monteur fait ce chemin, ce n'est pas seul. Le réalisateur est son guide. Un rapport de confiance est absolument nécessaire entre eux. On a vu que le monteur est celui qui a auprès du réalisateur le rôle d'un spectateur critique et constructif. C'est également celui qui recueille ses doutes, ses espoirs et ses intentions.

Le montage est un art du dialogue et de la persuasion. Il est souvent douloureux pour le réalisateur de devenir spectateur de son propre film. Douloureux également d'abandonner des séquences, des plans qui furent complexes à tourner. Le monteur, avec patience, doit savoir convaincre pour le bien du film. Il doit attendre que le réalisateur soit prêt à entendre certaines choses ou qu'il s'approprie des idées présentées comme de "simples propositions".

Dans tous les cas, le monteur se plie aux intentions du réalisateur qui trouve, en général, à cette étape le lieu d'une grande créativité. Écoutons Orson Welles (cité par Bazin dans son livre *Orson Welles* aux Editions du Cerf) : "Je ne puis croire que le montage ne soit pas l'essentiel pour le metteur en scène, le seul moment où il contrôle complètement la forme de son film." Pauvre Orson Welles qui plus d'une fois vit son film revu et corrigé par les producteurs ! En France, on respecte absolument le "director's cut", contrairement aux films de studios hollywoodiens où la validation du montage final se fait encore par la production.

focus

le montage documentaire

Dans un documentaire, le réel est survenu entre le projet écrit et le tournage, et les choses se sont passées souvent de façon inattendue. Le scénario documentaire est d'ailleurs plus une nécessité de production (obtenir des financements sur un texte) et un moyen pour le réalisateur de mettre de l'ordre dans ses intentions, qu'un réel document de tournage. Aussi, est-il tout de suite abandonné au montage.

Le monteur et le réalisateur écrivent véritablement le film à la table de montage : tout le récit est à trouver à partir de la matière. Et celle-ci est souvent riche puisque le réalisateur documentaire a besoin de beaucoup tourner pour avoir quelques minutes réussies. Le monteur peut ainsi disposer de trente, voire de quatre-vingt heures de rushes pour un film de deux heures... C'est la raison pour laquelle le dérushage documentaire décide déjà du film à venir. Le montage documentaire est un passionnant travail de mise en forme du film qui prend vie peu à peu. J'ai notamment monté *La Chambre noire de Khuong Mê* de Samuel Aubin (2003). Ce portrait d'un réalisateur vietnamien qui a fondé le cinéma dans son pays au moment de la guerre d'Indochine, s'est beaucoup écrit en salle de montage. Des résonances se sont ainsi créées entre archives et images modernes, inventant des articulations qui ordonnaient le film d'une manière nouvelle par rapport au projet écrit. Et le commentaire du réalisateur s'est écrit au fur et à mesure, dans un dialogue sans cesse renouvelé avec les propositions de montage.

quelle théorisation du montage ?

Certains cinéastes ont essayé de théoriser les effets de montage. Le premier fut Koulechov, connu pour avoir illustré qu'un sens surgissait de la collure : le même visage monté après un enfant qui pleure ou après un gâteau, n'exprime pas la même émotion.

Sergei Mikkhailovich Eisenstein, quant à lui, avec *Le Cuirassé Potemkine* (1925) rejette un cinéma narratif et se place dans une vision du monde résolument conflictuelle. Son montage se joue des oppositions (dans les mouvements, la géométrie des plans). C'est un cinéma dialectique où le montage prend une part primordiale (cf *Montage Eisenstein* de Jacques Aumont). Eisenstein invente la théorie du "**cinéma intellectuel**". Il veut créer une sorte de ciné-langue où les séquences, grâce au montage, traduisent n'importe quel concept abstrait. Le "**montage-attraction**" permet de renforcer le sens d'une image par le rapprochement avec une autre image qui n'appartient pas nécessairement au même événement.

Un autre cinéaste russe, Dziga Vertov, auteur de *L'homme à la caméra* (1929), joue également sur des rapprochements thématiques, expérimentant au cinéma les figures de la métaphore ou de la comparaison. Ce type de montage peut être appelé "**discursif**" puisqu'il se joue du cinéma lui-même, abandonnant toute histoire ou personnage, mais travaillant sur des segments, des flux, des matières.

Plus récemment, le cinéaste Artavazd Péléchian a expérimenté,

à travers ses films *Nous* (1969) ou *Les Saisons* (1972), des effets de **montage "à distance"**, un plan revenant comme un leitmotiv et créant l'émotion. Le cinéma expérimental cherche également des formes nouvelles du côté du montage, jouant par exemple sur des boucles répétées (comme les "samples" en musique).

Bien sûr, ces apports ne sont pas restés lettre morte dans le cinéma d'aujourd'hui, loin de là. On applique parfois sans le savoir des trou

teur. Ce qu'il peut analyser, c'est peut-être une grammaire du montage (Focus *Raccords et Figures*), souvent bousculée. Le spectateur peut également ressentir le rythme du film, dégager sa structure, apprécier l'ordre des plans... Mais comment sait-il alors qu'il parle du montage et non de la réalisation ? C'est impossible. Le montage, pour l'essentiel des films, ne se donne pas à voir. Il se place dans la logique de la réalisation, ne la déborde pas. Un bon montage, s'il faut en juger, serait plutôt un montage simple, clair, précis. D'où la question : que signifie un César du montage si on ne connaît pas les rushes du film ?

Le montage, à la différence de la prise de vue, du décor, de la direction des comédiens, n'appartient qu'au cinéma. Il lui est intrinsèque. C'est sans doute ce qui le rend passionnant car il est langage propre et méconnu : il file entre les doigts du spectateur.

Ceci dit, certains monteurs deviennent des noms. Pourquoi ? Est-ce parce qu'ils ont un style propre qui serait alors repérable ? Sûrement pas. C'est plutôt qu'ils savent être à l'écoute de réalisateurs aussi différents soient-ils (Albert Jurgenson, toujours lui, montait les films d'Alain Resnais comme les comédies de Gérard Oury), qu'ils savent échanger, et que leurs méthodes de travail allient intelligence du regard, mémoire et amour des films.

raccords et figures

En s'arrêtant plan par plan, un spectateur curieux verra l'articulation des plans (les raccords) et les différentes figures utilisées. Un raccord peut fonctionner sur le **regard** (plan 1 : les yeux d'un personnage ; plan 2 : ce qu'il voit), sur le **mouvement** (plan 1 : plan moyen d'un personnage qui prend une tasse sur une table ; plan 2 : gros plan du personnage qui porte la tasse à sa bouche et boit. Le raccord va se faire sur le mouvement du bras, entre la table et les lèvres), ou enfin sur les entrées et sorties de champ (raccord de direction). Le **raccord dans l'axe** permet, lui, de focaliser l'attention, de créer une tension autour d'un objet, d'un personnage (l'axe est le même mais la valeur de plan a changé.)

Une des figures très classiques du montage est le **champ/contre-champ**. Dans un dialogue entre deux personnages, on passe de l'un à l'autre. Le montage se fait sur la parole et les échanges de regards, et se joue du in et du off, c'est-à-dire qu'on peut choisir de monter les réactions plutôt que les prises de paroles. Au tournage, on tourne, dans la continuité, le plan sur le personnage A, puis le plan sur le personnage B, et c'est au montage qu'on trouve l'équilibre en "croisant" les plans.

Une autre figure peut être identifiée : le **plan sur plan**, où l'on se permet une coupe dans un même plan. L'exemple le plus connu est celui des *400 coups* de François Truffaut (1959) : le jeune Doinel dans l'entretien avec la psychologue est monté en "**jump cut**", sur lui-même. C'est une figure initiée par la Nouvelle Vague, très utilisée aujourd'hui.

On notera enfin le **montage alterné** et le **montage parallèle**. Dans le premier, deux actions simultanées se succèdent à l'écran : il y a contemporanéité des actions ; dans le deuxième, c'est un rapprochement thématique entre deux actions montrées alternativement.

Bien sûr, toutes ces figures ont été anticipées au tournage, par le découpage. Il faut pouvoir disposer de matière qui permette ce type de montage. Pour citer Alain Resnais : "Quand on tourne un plan, la mise en scène consiste presque toujours à imaginer ce qui va se passer quand on aura fait la collure." (Revue *Ecran*, juillet 1974).

et techniquement ?

Traditionnellement, le montage se faisait en pellicule, sur table de montage. On travaillait sur un positif dans lequel on coupait et collait, avec une colleuse, du scotch et des gants blancs. Ensuite, on faisait un montage identique à la version définitive de la copie de travail, sur le négatif, en laboratoire. Depuis le début des années 90, cette méthode dite traditionnelle a bel et bien été supplantée par le montage numérique. L'essentiel des films de cinéma est encore tourné sur support pellicule, que l'on transfère en vidéo puis que l'on rentre dans l'ordinateur (c'est la numérisation des images). Ensuite, le monteur travaille sur un logiciel spécifique puis sort en fin de montage une **"cutlist"** (liste des points de montage) qui permet d'établir la correspondance entre les images numérisées et le négatif. Au laboratoire, on conforme ce négatif, ce qui permet ensuite de tirer la copie zéro.

Parler de montage "virtuel" a souvent posé une ambiguïté, comme si le montage n'était plus tout à fait réel. Et il est vrai que le montage sur ordinateur donne cette possibilité de garder en mémoire plusieurs montages différents. Aussi a-t-on craint que le choix du montage définitif soit plus difficile. Il n'en est rien. La démarche, le cheminement de la pensée sont restés très semblables. Seul l'outil a changé. Mais cet outil a fait évoluer les conditions de travail : les productions, prétextant un gain de temps, demandent aux équipes de montage d'aller toujours plus vite. C'est oublier qu'on ne pense pas plus vite parce qu'on a un

outil qui offre plus de possibilités. Le temps de la réflexion est primordial dans le montage. Il est à noter que tout le travail des effets spéciaux ne fait pas partie du montage. Il se fait en parallèle par des équipes spécialisées d'infographistes et de truquistes.

focus

le montage son

Le montage son est une étape bien spécifique de la postproduction (chaîne de travail se situant entre la fin du tournage et la première copie). Il s'agit du travail sur la bande sonore du film. Si le monteur image a bien évidemment travaillé avec du son, s'appuyant, par exemple, sur les sons directs (ceux pris au tournage) comme pivots de raccord, travaillant les in et les off d'un dialogue et plaçant déjà des ambiances, le monteur son, lui, reprend ce travail et l'approfondit. Le monteur son va "nettoyer les directs", c'est-à-dire qu'il va faire en sorte que tous les dialogues soient très audibles. Il va également monter tous les sons seuls et les ambiances manquantes, ce qui peut parfois changer l'atmosphère d'une séquence. Enfin, il va mettre en place les musiques. Où commencer un morceau ? Où l'arrêter ? Ce travail est de plus en plus fréquemment effectué par des ingénieurs du son.



bibliographie

- Albert Jurgenson et Sophie Brunet, *Pratique du montage*, Editions Fémis, 1990. (Entretiens avec l'un des plus grands monteurs français. Jurgenson explique sa pratique et sa morale du montage.)
- Noëlle Boisson, *La Sagesse de la monteuse de film*, L'œil neuf éditions, 2005. (La monteuse Noëlle Boisson, qui a travaillé, entre autres, avec Jean-Jacques Annaud, Jacques Doillon, raconte son métier.)
- *Le Montage*, un numéro de la revue Images documentaires, 2e trimestre 1994, Editions Images en Bibliothèques.
(Dossier sur le montage documentaire : dialogue entre le documentariste J-L.Comolli et sa monteuse. Egalement un extrait du journal de F. Wiseman pendant le montage de Zoo.)
- *Le Montage virtuel*, collection CST, Editions Dixit, 1996.
(Techniques du montage et procédures de post-production.)
- Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Editions Armand Colin, collection « cinéma », 2005.
(Livre théorique sur le montage qui distingue un montage narratif d'un montage discursif. Nombreux exemples tirés d'œuvres classiques du cinéma.)
- *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, P. Durand, Les éditions du cerf, 1993.
(Livre assez complet, qui explore la grammaire du montage aussi bien qu'il pose la question du récit et de l'ellipse au cinéma.)
- *Qu'est-ce que le cinéma ?* (chapitre VI : Montage interdit), André Bazin, Les éditions du cerf, 1985.
(Article indispensable à lire : Bazin y défend l'idée que le montage doit savoir intégrer le plan séquence comme une unité affirmée qui préserve une vérité documentaire, agissant comme un « morceau de réel ».)
- Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Albatros, 1979.
- J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M.Vernet, *Esthétique du film*, Editions Nathan Université, 1983.
(Tout sur le langage cinématographique, avec un chapitre entier consacré au montage.)
- Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Les éditions du cerf, 1985.
(Initiation à l'esthétique et à l'histoire du cinéma.)

Erika Haglund

Diplômée du département montage de l'école de cinéma la Fémis, Erika Haglund mène de front plusieurs activités. Monteuse depuis 2000, elle a travaillé sur le montage de nombreux films, courts et longs métrages, œuvres de fiction et documentaires. Réalisatrice, elle a mis en scène trois courts métrages, *La Mer à boire*, en 2001, *Tarte aux pommes*, en 2002 et *Margarita*, en 2004, et écrit actuellement son premier long métrage de fiction. Enfin, sensible aux actions de transmission du cinéma, Erika Haglund a encadré de nombreux ateliers d'éducation à l'image, en temps scolaire et hors temps scolaire, ainsi que des formations pour les enseignants.

table des matières

avant propos	p.03
introduction	p.05
extraits	p.06
Chapitre 1 - gestes de montage	p.09
> la découverte des images tournées : le dérushage	p.10
> ordonner, assembler	p.12
> le rythme	p.13
> la construction des personnages	p.14
Chapitre 2 - questions à l'œuvre dans le montage	p.17
> la relation au réalisateur	p.18
> quelle théorisation du montage ?	p.20
> et techniquement ?	p.24
focus "étudier le montage"	p.15
focus "le montage documentaire"	p.19
focus "raccords et figures"	p.23
focus "le montage son"	p.25
bibliographie	p.27
Erika Haglund	p.28



les publications de l'acap

● collection | **la fabrique du regard**

La collection "La fabrique du regard" offre une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission, d'appropriation et de partage d'une pensée, d'une parole, d'un geste sur les images en mouvement.

Déjà parus

- autour du plan
- la mise en scène
- le son au cinéma
- le montage
- le scénario
- DVD "le travail du film" en collaboration avec l'Agence du Court Métrage, Centre Images et Sauve qui peut le court métrage.

● collection | **repères**

La collection "Repères" s'inscrit dans la mission d'étude, de mise en réseau et de recherche de l'Acap - Pôle Image Picardie. Collecter, analyser, mettre en perspective, mettre en valeur et en relief les ressources, il s'agit pour le Pôle Image Picardie, au travers des guides, états des lieux et travaux de réflexion, d'explorer les secteurs de la diffusion culturelle, de l'éducation à l'image, de la création cinématographique et de la mémoire audiovisuelle.

Déjà parus

- guide de production
- les dispositifs scolaires de sensibilisation à l'image en Picardie : un état des lieux (2004-2005)
- les dispositifs scolaires de sensibilisation à l'image en Picardie : un état des lieux (2005-2006)
- principales données révélées par l'enquête "le rapport des jeunes aux images"

● collection | **traces**

Carnets de bord, work in progress, empreintes, chantiers, au travers de la collection "Traces", il s'agit de croiser le terrain d'aventures des artistes et des chercheurs qui accompagnent notre travail au quotidien. Ce faisant, nous souhaitons ici approcher et partager, d'une manière détournée, ce qui est mis en jeu dans le travail artistique à l'œuvre.

A paraître

- "Un petit cinéma de ce monde là"

● **Lettre des pôles**

Outil de liaison et d'information des pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel, "La lettre des pôles" a pour ambition, à partir d'une mise en commun de pensées, d'idées et d'expériences, de sensibiliser les professionnels éducatifs, culturels et territoriaux aux réflexions liées à l'éducation artistique aux images. En sa qualité de pôle régional, l'Acap a participé aux comités de rédaction des premières lettres et a assuré le secrétariat de rédaction des lettres 5 "Que faire de la télévision?" et 6 "Accompagner le regard".

A paraître

- Lettre des pôles n°1
- Lettre des pôles n°2
- Lettre des pôles n°3
- Lettre des pôles n°4
- Lettre des pôles n°5
- "Que faire de la télévision?"
- Lettre des pôles n°6
- "Accompagner le regard".

la fabrique du regard

le montage

Que celui qui ignore tout du montage pense ainsi : un choix au milieu d'une quantité d'éléments, un agencement réfléchi qui donne sens à un tout. Le monteur se veut une sorte de traducteur. Au service du réalisateur, il va tenter, avec sa sensibilité et son savoir-faire, de retrouver, dans le matériau tourné, le film qui doit venir. Il choisit, assemble, structure et surtout dialogue étroitement avec le metteur en scène.

les éditions de l'acap

collection | la fabrique du regard

La collection "La fabrique du regard" offre une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission sur les images en mouvement.



L'Acap - Pôle Image Picardie reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Picardie), du Conseil Régional de Picardie et du Centre National de la Cinématographie.