



HAL
open science

Du féminin pluriel au masculin singulier ou la professionnalisation du monteur en France (1927-1933)

Evan Penfornis

► **To cite this version:**

Evan Penfornis. Du féminin pluriel au masculin singulier ou la professionnalisation du monteur en France (1927-1933). Art et histoire de l'art. 2015. dumas-04440835

HAL Id: dumas-04440835

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04440835>

Submitted on 6 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université Rennes 2
Études cinématographiques

Penformis Evan

**Du féminin pluriel au masculin singulier
ou la professionnalisation du monteur en France
(1927-1933)**

mémoire de master
sous la direction de madame Priska Morrissey

**Du féminin pluriel au masculin singulier
ou la professionnalisation du monteur en France
(1927-1933)**

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Priska Morrissey pour son aide précieuse, son enthousiasme à toute épreuve et ses qualités humaines.

Je dois également beaucoup à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont apporté leur aide ou leur soutien : Meryll Penfornis, Rebecca Tjoa, François Bonnin et Julie Del Monte, Micheline et Remi Penfornis, Tzvetan Todorov, Nans Arnaud, Valentine Ponçon, Romain Barsot.

Je remercie aussi ceux qui m'ont hébergé, ou m'hébergent encore à Paris, et sans qui mes recherches pour ce travail n'auraient pas été possibles : Freddy Penfornis, Lucas Marchina, Rémi Girard, Milan Demandre.

Je tiens également à remercier les chercheurs qui m'ont suggéré des pistes bibliographiques ou m'ont communiqué des documents : Morgan Lefeuvre, Laurent Le Forestier, Eloïse Billois, Dominique Bertou, Maëlle Poullaouec.

Et entre tous, je suis on ne peut plus reconnaissant envers mes parents pour leur soutien financier et affectif durant cette longue épreuve.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
PREMIÈRE PARTIE : Du montage positif au montage négatif : des monteuses à la monteuse.....	16
CHAPITRE I. Féminin pluriel : de la responsabilité pratique du montage.....	21
A. Comprendre les différentes étapes du montage dans les usines de tirage.....	21
a. Le montage négatif, une étape mêlant choix esthétiques et opérations techniques.....	21
b. Le montage positif, un travail systématique.....	30
B. Le montage positif aux mains des monteuses et vérificatrices.....	31
a. Le travail des monteuses « colleuses ».....	31
b. Le travail des vérificatrices	35
CHAPITRE II. La responsabilité du montage : un nouvel enjeu artistique.....	38
A. Le montage comme véritable « composition ».....	38
a. De la hiérarchie entre montage et découpage.....	38
b. Le montage, agent révélateur du rythme.....	43
c. Professer l'importance du montage.....	45
B. De la revendication du metteur en scène sur la phase du montage.....	46
a. Découpage et montage comme attributs consubstantiels du « compositeur cinégraphique ».....	46
b. La « stylisation » par le metteur en scène au moment du montage, une théorie caractéristique de la fin des années 1920.....	50
c. Les représentations du metteur en scène œuvrant au montage.....	53

CHAPITRE III. Entre discours et réalités : du partage ambiguë des responsabilités artistiques du montage entre le metteur en scène et la monteuse.....	57
A. La monteuse dans l'ombre du metteur en scène : des responsabilités inavouées?.....	57
a. Visibilité et représentations de la monteuse.....	57
b. La monteuse : exécutante ou collaboratrice ?.....	61
B. La diversité des intervenants au montage du négatif : des exemples de collaboration variés.....	66
a. Assistants, opérateurs et autres collaborateurs du montage.....	66
b. Marguerite Beaugé, entre monteuse et assistante.....	71
SECONDE PARTIE. Masculin singulier ou l'apparition du métier de monteur.....	73
CHAPITRE IV. Du « metteur au point » au monteur : l'invention d'un métier.....	74
A. Le « metteur au point », ancêtre du monteur.....	75
a. Les fonctions du « metteur au point ».....	75
b. Le « monteur » ou « metteur au point » : un collaborateur de l'éditeur offrant un regard extérieur sur le film.....	79
B. De la division des tâches et de la spécialisation du montage à Hollywood...	83
a. Les méthodes américaines : un modèle à suivre.....	83
b. La remise en cause du système divisé américain et de la spécialisation.....	88
C. La fin des années 1920 : le monteur à la veille du parlant.....	94
a. Le « monteur », de l'attribut du metteur en scène à l'intitulé d'un métier spécialisé.....	94
b. Remarques sur la masculinisation du terme.....	96
c. Vers une reconnaissance du monteur ?.....	100
d. La professionnalisation des monteurs (et découpeurs) en question...	103

CHAPITRE V. L'impact du passage au parlant sur la professionnalisation du monteur.....	106
A. Le montage sonore rend-il nécessaire la présence d'un monteur ?.....	106
a. Les différents supports du son.....	108
b. Synchronisation, synchronisme et sonorisation : les nouvelles opérations du montage des films sonores.....	113
c. Le renouveau du matériel de montage : l'apparition de la « table d'écoute ».....	116
B. Vers une professionnalisation du métier de monteur.....	120
a. L'apparition d'une rubrique spécifique pour le montage dans <i>Le Tout-Cinéma</i>	120
b. L'Association des Monteurs de Films, un nouveau pas vers la professionnalisation du monteur.....	122
c. La discrète apparition du nom des monteurs dans la presse.....	126
CONCLUSION.....	132
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	138

INTRODUCTION

Engagée pour effectuer le montage du *Lac aux dames* (Marc Allégret, 1934), Denise Tual, dans ses mémoires, évoque sa première rencontre avec la célèbre romancière Colette, qui avec ce film, signe son premier scénario, et découvre de l'intérieur le milieu du cinéma :

Elle leva un instant la tête, me vit et demanda à Marc [Allégret] quel rôle il me destinait. Il lui expliqua que j'allais monter le film. Elle avait compris que j'allais « monter le film » comme on monte une affaire commerciale. [...] Le quiproquo était drôle. Marc lui expliqua le rôle du monteur, le simplifiant à l'extrême. Elle ouvrait ses yeux bleus, perçants, et fixait sur moi un regard interrogateur¹...

Si l'on ne peut extrapoler à partir du cas particulier de Colette, l'attitude perplexe de la romancière devant ce « monteur » dont elle ignore les fonctions, pourrait incarner la méconnaissance – du moins, d'un point de vue extérieur au cinéma – de ce qu'est le montage et des responsabilités inhérentes à ce travail. Comme l'indique justement Michel Chion, le métier de monteur est par essence un travail de l'ombre, au sens propre comme au sens figuré. Dans *Le Cinéma et ses métiers*, paru en 1990, l'auteur introduit le chapitre qu'il consacre au monteur comme suit :

Symboliquement, les salles de montage sont des pièces isolées de la lumière [...], ce qui concourt à en faire un travail de l'ombre. Autant en effet, le cinéma, dans son narcissisme, a popularisé les ambiances du tournage, autant un mythe littéraire a pu se créer autour du scénariste [...], autant en revanche le montage reste une opération énigmatique et ingrate².

Mais revenons à Denise Tual. L'anecdote qu'elle évoque se situe vraisemblablement autour de 1933. Le film, sortant l'année suivante, n'a pas encore été tourné. À cette époque, la fonction de « monteur », à laquelle elle est promise dès avant le tournage,

1. Denise Tual, *Le Temps Dévoré*, Paris, Fayard, 1980, p. 92.

2. Michel Chion, *Le Cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990, p. 168-178, p. 168.

est relativement nouvelle en France, ou, du moins, elle a pris un tour nouveau, rendant compte d'une récente professionnalisation. À la veille du passage au sonore, c'est-à-dire à la fin des années 1920 pour la France, il est en effet moins aisé de parler de « monteur » au sens où on l'entend aujourd'hui, à savoir un métier et un collaborateur du metteur en scène responsable du montage d'un film. En témoignent les différents usages que font les historiens du terme monteur lorsqu'ils se penchent sur la période muette du cinéma. Selon les auteurs, il sera question tantôt de metteurs en scène, d'ouvrières, ou de « monteuses », ou encore d'un assistant ou d'un opérateur. Si l'on peut parler du métier de monteur au moment de l'anecdote de Denise Tual, à l'époque du muet, le métier de monteur ou monteuse, collaborateur singulier et responsable technique et artistique du montage en collaboration (ou non) avec le metteur en scène, défini et légitimé comme tel par les milieux du cinéma n'existe pas.

Comment et pour quelles raisons s'effectue en ce cas l'apparition de ce « monteur » ? Le passage au parlant est-il un facteur déterminant, voire le seul facteur permettant d'expliquer l'émergence de ce nouveau métier et cette nouvelle responsabilité ? D'où vient le monteur, collaborateur du metteur en scène ? Ne peut-on vraiment trouver trace, avant le passage du parlant, de telles collaborations ? Quels sont les enjeux discursifs de l'apparition du monteur ? Qui est responsable de quoi dans le montage des films au tournant des années 1920-1930 ? Autant de questions qui se sont imposées au départ de cette recherche et qui en expliquent l'ambition : retracer une partie de l'histoire des responsabilités du montage des films en France, et en étudier les transformations entre la fin du muet et les débuts du sonore.

Définition d'un champ d'étude

En France, l'histoire des métiers du cinéma et, plus particulièrement la question des métiers liés au montage ont fait l'objet de relativement peu d'études, en tout cas pour la période qui nous concerne. Plusieurs ouvrages, qui sont le fait de monteurs, ont esquissé les grands traits de cette histoire. Quoique souvent fort utiles, ces livres n'offrent pas une approche historique rigoureuse et reposant sur des sources primaires.

C'est le cas par exemple d'Henri Colpi, monteur, entre autres, d'*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) qui, en 1996, dans son recueil de *Lettres à un jeune monteur*, fait part de ses expériences personnelles en revenant, ici et là, sur l'histoire du métier³. L'histoire du monteur a également fait l'objet de quelques études ponctuelles dans la presse spécialisée. Citons notamment un numéro de *Cinématographe* paru en 1985, et entièrement consacré à ce métier⁴. Majoritairement constitué de témoignages de monteuses contemporaines, on y trouve également deux textes dont les ambitions sont plus historiques et qui, chacun, comportent des informations d'un intérêt non négligeable. Dans l'un, Jean Mitry revient, entre autres, sur les responsabilités du montage à l'époque du muet⁵. Dans l'autre, qui se situe à la croisée du témoignage et de l'histoire, Jean Dréville s'intéresse à la période du passage au sonore, dont il a été à la fois acteur et témoin⁶.

Si les publications relatives à notre sujet sont, dans l'ensemble, éparses et peu nombreuses, l'histoire du monteur, en France, a cependant fait l'objet d'une récente étude parue fin 2011 dans *1895 revue d'histoire du cinéma*. Sébastien Denis, qui en est l'auteur, se propose de retracer l'émergence de ce métier depuis les débuts du cinéma et jusqu'à 1935⁷. Cet article fut pour moi tout autant une référence incontournable qu'un obstacle à surmonter. Si ce texte met incontestablement à jour les principaux enjeux relatifs aux responsabilités du montage sur la vaste période que l'auteur se propose d'étudier, il laisse néanmoins un espace aux chercheurs désireux d'approfondir certaines des questions mises à jour. Ainsi que le rappelle modestement Denis, « Il ne s'agira donc que d'un premier état des lieux, que d'autres pourront infirmer ou confirmer grâce à de nouvelles études⁸ ». Aussi, quand bien même nombre des idées soulevées dans ce présent travail l'avaient déjà été par Denis dans son article, nous avons tenté d'explorer plus en profondeur certains points, de compléter cet article fondateur par l'étude d'autres sources, et en nous focalisant sur une période plus restreinte. Une communication présentée par Laurent Le Forestier en février 2015 dans le cadre d'un séminaire organisé entre les universités de Rennes

3. Henri Colpi, *Lettres à un jeune monteur*, Paris, Les Belles lettres, 1996.

4. Dossier « Les Monteuses », *Cinématographe*, n° 108, mars 1985.

5. Jean Mitry, « Au temps du muet », *Cinématographe*, n° 108, mars 1985, pp. 8-10.

6. Jean Dréville, « Casser le marbre », *Cinématographe*, n° 108, mars 1985, pp. 15-17.

7. Sébastien Denis, « À la recherche du monteur : la lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011, pp. 53-81.

8. *Ibid.*, p 53.

et de Montréal fut également déterminante⁹. Dans cette étude, l’auteur entreprend de faire une archéologie du terme « plan » à l’aune des notions de « découpage » et de « montage ». Envisageant de concert ces deux étapes, il s’intéresse plus particulièrement aux discours qu’elles suscitent des années 1910 aux années 1930. La découverte de cette étude, me contraignant à porter sur mes sources un regard plus attentif à la notion de découpage, et aux liens, parfois ténus, qui sont établis entre celle-ci et celle du montage, fut l’occasion pour moi de réviser en partie mon propos.

Des limites chronologiques et géographiques du corpus

L’idée d’origine était de faire du passage au parlant, en France, le nœud central de cette étude, et de consacrer aux quelques années qui précèdent comme à celles qui suivent, deux parties d’une importance égale. Toutefois, un temps plus long passé à étudier l’époque muette m’a amené à accorder finalement aux débuts du sonore une place moins conséquente que celle initialement imaginée. Par ailleurs, la curiosité, l’intention d’éclairer et de mieux comprendre ce qui se joue à la fin des années 1920 en revenant sur l’époque qui précède, m’ont incité à travailler parfois – et bien que de manière plus parcellaire et moins approfondie – sur des sources datant du milieu, voire du début de cette décennie. Toutefois, et malgré une partie plus conséquente accordée à la fin des années 1920 qu’au début des années 1930, les bornes chronologiques adoptées dans le cadre de cette étude demeurent centrées autour de ces quelques années qui encadrent, en France, le passage au parlant. Le choix de l’année 1927 s’explique moins par la découverte d’une quelconque rupture technique ou dans la pratique du montage que par l’évolution des discours tenus sur le montage. Nous rejoignons ici Laurent Le Forestier qui, dans la conférence susmentionnée, souligne qu’à la fin des années 1920, le montage tend à être considéré comme une étape relevant pleinement de l’art cinématographique, et cela indépendamment du découpage. Ce glissement, s’il ne semble pas avoir eu de conséquence directe et immédiate sur la répartition même

9. « Du découpage au montage : les aventures d’une notion : le plan », communication menée les 2 et 23 février 2015 dans « Enregistrement, montage, improvisation », Séminaire en téléprésence entre les universités de Montréal et de Rennes 2.

des responsabilités au montage, semble cependant s'accompagner d'une sensible évolution dans les discours relatifs à ces responsabilités, ces discours constituant, comme nous allons le voir, le cœur de notre étude. Par ailleurs, l'année 1927 constitue également la date symbolique du passage au parlant aux États-Unis. Si, en France, la production de films sonores ne commence qu'à la toute fin de cette décennie, la presse cinématographique française se tient rapidement au fait de ce bouleversement qui ébranle les États-Unis. De fait, à la fin des années 1920, les discours formulés sur le passage sonore, et souvent, parallèlement, sur les méthodes américaines, ne sont pas sans lien avec la question des responsabilités au montage. En somme, plus qu'auparavant, à cette époque, l'idée qu'un nouveau collaborateur, le « monteur », puisse être exclusivement chargé du montage des films, fait débat.

L'année 1933, choisie comme date de clôture, l'a été en raison d'un événement qui marque de manière évidente le processus de professionnalisation des monteurs. En effet, c'est à cette date que naît l'Association des Monteurs de Films, association qui se donne pour objectif principal de définir plus précisément les responsabilités du montage, et d'imposer systématiquement un monteur, collaborateur du metteur en scène et responsable du montage dont les tâches sont clairement circonscrites.

Concernant les bornes géographiques de notre sujet, nous avons choisi de circonscrire cette étude au cas français. On peut toutefois s'interroger sur la pertinence d'une telle décision. Dans quelle mesure la répartition des responsabilités du montage, l'apparition du métier de monteur doivent-ils être circonscrits à un champ national ? S'il nous est impossible de répondre de manière catégorique à une telle question, l'idée d'une spécificité française en la matière transparaît cependant dans les écrits cinématographiques de l'époque qui nous concerne. De fait, l'observation de différences entre les méthodes de production américaines et française, bien souvent, est à l'origine de cette idée. Dès les années 1920, certains auteurs mentionnent effectivement l'existence d'un spécialiste du montage Américain – le « cutter » ou « editor » –, spécialiste qui n'aurait pas son homologue français. Comme nous le verrons, on s'interroge alors sur ce modèle américain : faut-il adopter une telle spécialisation en France ? Faut-il au contraire, la rejeter, et affirmer la méthode française ? Ce positionnement vis-à-vis de l'Amérique tend à attester, a minima, de l'existence de particularité socioculturelles françaises. Par ailleurs, comme nous le

verrons, l'histoire du métier de monteur n'est pas totalement étrangère à l'histoire de la France, ce qui, en partie, peut justifier ce choix. Finalement, il faut bien admettre que travailler sur des sources écrites dans une langue qui pas notre langue natale aurait évidemment rendu plus délicate cette étude dont l'objectif est l'analyse de discours dans leurs nuances les plus fines.

Sources

L'étude qui suit se fonde en grande partie sur la consultation d'imprimés, et plus spécifiquement sur le dépouillement, plus ou moins systématique, de quelques revues spécialisées. Ce travail présente l'avantage de faire émerger certains discours dominants relatifs au montage et, partant, aux responsabilités qui sont en jeu dans ce domaine. De plus, l'étude comparative de plusieurs revues ne s'adressant pas au même public, et dont les visées sont différentes, ont permis de mettre au jour des nuances, voire, parfois, des discours antagonistes. Les objectifs d'une publication comme *La Cinématographie française*, hebdomadaire spécialisé dans l'actualité corporative et technique du cinéma, se distinguent par exemple de ceux d'une revue comme *Cinéa-ciné pour tous*, qui s'adresse plutôt à un public de « cinéphiles ». Si l'on peut observer des caractéristiques propres à chaque revue étudiée, on ne saurait cependant les opposer les unes aux autres de manière schématique : certains auteurs sont effectivement des collaborateurs réguliers de plusieurs revues, et certaines opinions divisent parfois les auteurs d'une même revue.

À ces revues spécialisées, s'ajoutent quelques articles tirés de la presse quotidienne. Ceux-ci présentent souvent l'avantage de mettre en valeur de manière concise certaines idées, qui, on peut le supposer, sont suffisamment prégnantes dans les milieux du cinéma pour être résumées dans des publications visant un plus large public. Certains de ces textes contiennent par ailleurs des informations significatives relatives aux responsabilités du montage et ont parfois véritablement nourri et enrichi cette étude.

D'autre part, la consultation d'ouvrages de vulgarisation technique fut primordiale dans l'étude des pratiques du montage. Trois publications sont

principalement à l'origine de ce travail. *Le Cinématographe scientifique et industriel*¹⁰ de Jacques Ducom, et *La Technique cinématographique*¹¹, de Léopold Lobel, sont parus pour la première fois en 1911 et 1912. L'ouvrage de Ducom fait l'objet de deux rééditions, l'une en 1924, et l'autre en 1931 ; celui de Lobel est successivement réédité en 1922, 1927 et 1934. En 1926, Marcel Mayer publie quant à lui une brochure sur les *Tirage et Développement des films cinématographiques*¹². L'histoire des techniques peut parfois s'avérer être un domaine de recherche particulièrement hermétique pour qui n'y est pas initié et la compréhension des étapes du montage, muet puis sonore, ne fut guère aisée. Aussi, les relectures, les passages successifs et répétés d'un auteur à l'autre, se sont avérés essentiels pour tenter de comprendre au mieux la logique des pratiques et gestes techniques du montage de cette époque ; tel ouvrage éclairant tel autre sur telle opération restée jusqu'alors incomprise. Les dernières éditions des ouvrages de Ducom et Lobel, complétées d'une partie sur le sonore, et parues respectivement en 1931 et 1934, n'offrent malheureusement que peu d'informations relatives au montage du film sonore. Sur ce point cependant, *La Cinématographie française* s'est révélée être une source complémentaire de choix. Se tenant au fait de l'actualité et des évolutions techniques du cinéma sonore, elle contient nombre de données qui, bien que figurant souvent dans des textes n'étant pas exclusivement consacrés au montage de films sonores, permettent de mieux saisir la façon dont se déroule ces nouvelles opérations.

Quelques mémoires, ou témoignages ont parfois également alimenté cette étude. Cependant, le montage n'y occupe généralement qu'une moindre place. Dans ses écrits autobiographiques, Denise Tual, qui compte parmi les monteurs les plus productifs du début des années 1930, ne revient pourtant que brièvement sur ses activités dans

10. Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel : traité pratique de cinématographie*, Paris, Librairie des sciences et de l'industrie, 1911.

Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel : son évolution intellectuelle, sa puissance éducative et morale*, Paris, A. Michel, 1924.

Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel : son évolution intellectuelle, sa puissance éducative et morale*, Paris, A. Michel, 1931.

11. Léopold Lobel, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films*, Paris, H. Dunod/E. Pinat, 1912.

Léopold Lobel, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films*, Paris, Dunod, 1922.

Léopold Lobel, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films*, Paris, Dunod, 1927.

Léopold Lobel, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films muets et sonores*, Dunod, 1934.

12. Marcel Mayer, *Tirage et Développement des films cinématographiques*, Paris, Association Philomathique/éd. du Cinéopse, 1926.

le domaine du montage. Considérant peut-être que celles-ci n'intéresseraient que trop peu ses lecteurs, elle s'attarde plus longuement sur les célébrités qu'elle a côtoyées dans sa jeunesse : metteurs en scène, acteurs, écrivains...

Un constat sensiblement différent se fait jour dans les écrits rétrospectifs des metteurs en scène. S'ils évoquent parfois le montage, ceux-ci demeurent généralement discrets sur la question d'une éventuelle collaboration à cette étape de fabrication de leurs films. C'est notamment le cas de Jean Renoir dans *Ma vie et mes films*¹³. Assisté dès la fin des années 1920 sur ce travail par Marguerite Houllé, qui, de plus, fut un temps sa compagne, le metteur en scène, ne parle généralement du montage qu'à la première personne du singulier, et n'évoque que très peu cette collaboration. La raison en est peut-être que dans cet ouvrage, Renoir entend se présenter comme un auteur, et qu'en outre, il considère le montage comme « l'un des outils les plus efficaces d'un auteur pour donner son style à un ouvrage¹⁴ ». Accorder à Marguerite Houllé une part de responsabilité sur ce travail serait donc peut-être contraire à la démarche de Renoir.

Reposant en grande partie sur le dépouillement de la presse spécialisée, cette étude se veut nécessairement et avant-tout une étude de discours. Nous avons bien conscience que la consultation d'archives compléterait utilement ce premier travail de recherche. Pour autant, par l'étude de manuels et d'ouvrages de vulgarisation des techniques, nous avons également eu à cœur de nous intéresser aux pratiques du montage, approche qui a permis, nous l'espérons, de mieux saisir la signification et la portée des discours que suscitent les responsabilités du montage. Par ailleurs, à quelques reprises, nous avons jugé utile de croiser les discours de contemporains avec certains témoignages rétrospectifs, approche qui demeure bien évidemment fragile en l'absence de sources primaires complémentaires mais qui nous a semblé parfois présenter un intérêt.

Des monteuses au monteur

De nos jours, la différence que l'on fait entre « monteur » et « monteuse »

13. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.

14. *Ibid.*, p. 185.

n'est relative qu'au genre de la personne désignée. Si le terme « monteur » est celui par lequel on désigne un métier, on appellera plus volontiers « monteuse » celle qui l'exerce, et dont le sexe est féminin. Ainsi, dans l'ouvrage de Michel Chion sur les métiers du cinéma, on trouve un chapitre intitulé « Le Monteur¹⁵ », et dans lequel des femmes qu'il cite sont désignées comme « monteuses ».

Sur la période qui nous préoccupe, cette distinction, non seulement relative au genre, marque également une différence de fonction. « Les monteuses » – il s'agit effectivement d'un métier exclusivement féminin – assument les responsabilités pratiques du montage et leur tâche est clairement envisagée comme relevant d'un travail ouvrier. Anonymes, plurielles et féminines, elles ne sont en aucun cas considérées comme des potentielles collaboratrices artistiques du metteur en scène dans le processus de fabrication du film. À la fin des années 1920, collaborateur à part entière, et assumant une fonction d'importance, le monteur est quasi systématiquement présenté dans les discours au masculin et au singulier. À l'avènement du parlant, cette fonction tend à devenir un métier. En outre, s'il existe, après le passage au sonore, des femmes – comme c'est le cas de Denise Tual – qui assument ce rôle de collaborateur, il est rarissime d'entendre parler de « monteuse ».

Ainsi, et c'est ce que nous tenterons de montrer dans cette étude, la tendance qui accompagne la professionnalisation du monteur est clairement celle d'une masculinisation comme, bien sûr, le passage au singulier témoigne de l'émergence d'un collaborateur spécifique. Toutefois, et il convient de le préciser, il existe entre le féminin pluriel et le masculin singulier un féminin singulier. Entre celui de l'exécutante et de la collaboratrice, à la veille du parlant, *la* monteuse occupe dans la confection d'un film un rôle dont nous tenterons de saisir la nature et faire ressortir ses ambiguïtés.

Cette recherche aurait donc pu s'intituler « Du féminin pluriel au féminin singulier, du féminin singulier au masculin singulier ou la professionnalisation du monteur ». Si un tel titre eut été moins accrocheur, il aurait cependant rendu compte avec plus de justesse du propos de la présente étude. Il sera d'abord question *des* monteuses, puis de *la* monteuse, et enfin *du* monteur.

15. Michel Chion, *op. cit.*

PREMIÈRE PARTIE

**Du montage positif au montage négatif :
*des monteuses à la monteuse***

Dans les années 1920, les différentes opérations relatives au montage ont lieu, en règle générale, dans ce que l'on appelle alors communément les usines ou laboratoires de tirage et de développement. En atteste, par exemple, une publicité pour la société G. M. Film parue dans l'édition de 1927 du *Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*¹⁶, qui indiquent que les laboratoires se chargent d'exécuter différents « travaux industriels » tels que les « développements de négatifs », les « montages », ainsi que les « tirages de “ premiers positifs ” ».

Dès les premières éditions des ouvrages de Ducom et Lobel, parues respectivement en 1911 et 1912, mais aussi dans celui de Mayer, paru plus tard, en 1926, le terme « montage » est associé à deux étapes bien distinctes l'une de l'autre : le « montage du négatif » et le « montage du positif ». Ces deux étapes de la productions du film ont lieu à deux endroits différents de l'usine. La première se déroule au « service des négatifs », tandis que la seconde prend place au sein du « service du montage des bandes positives » que l'on trouve parfois nommé plus simplement « service du montage ». Dans la chaîne de production des usines, ces deux étapes sont séparées par un certain nombre d'autres opérations, telles que le tirage ou le développement de la pellicule qui ont chacune lieu dans d'autres services.

Le montage négatif mêle à la fois des enjeux esthétiques et des opérations techniques. À partir de l'ensemble des négatifs impressionnés au moment du tournage, il s'agit de donner au film la forme voulue, et cela en déterminant les prises à retenir, l'ordre des plans, leur durée. Dans un même temps, ce travail d'agencement réfléchi induit un certain nombre d'opérations techniques. Au montage du positif, il s'agit de restituer, sur autant de copies positives que le nécessite l'exploitation, l'ordre du film tel qu'il a été défini au montage du négatif. Cette seconde étape est donc dépourvue de tout enjeu décisionnel.

Il existe, au sein des usines de tirage, des ouvrières spécialisées dans le montage et que l'on appelle communément les « monteuses ». En témoignent les multiples annonces parues à cette époque dans la presse cinématographique et qui sont le fait d'ouvrières à la recherche d'un emploi, ou, au contraire, d'usines en mal de main-d'œuvre. Certaines annonces laissent à penser qu'il existe chez les monteuses

16. Publicité pour Georges Maurice Film, publiée dans *Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1927, p. 943. Georges Maurice Film (G.- M. Film) est l'une des plus importantes usines de tirage des années 1920. Elle est également spécialisée dans la construction de matériel de montage.

une spécialisation dans le montage négatif ou le montage positif. Ainsi, dans l'une d'entre elles, parue le 23 août 1923 dans *Cinémazine*, la société G. M. Film fait par exemple savoir qu'elle demande des « monteuses négatifs *et* positifs¹⁷ ». À la lecture de cette annonce, on peut se demander si « monteuses négatifs *et* positifs » renvoient à des ouvrières qualifiées à la fois pour ces deux opérations, ou bien s'il s'agit de deux catégories professionnelles distinctes l'une de l'autre. Difficile de le dire.

Un article intitulé « Les Ouvrières du cinéma » et paru le 9 juillet 1928 dans *Paris Soir*, tend à prouver qu'il s'agit généralement de deux métiers différents. Dans ce texte, la journaliste Line Deberre, revenue d'une visite au sein des laboratoires d'une usine dont on a gardé le nom secret, distingue effectivement les « ouvrières en “négatif” » des « ouvrières [ou monteuses] en positif¹⁸ ». Dans ce texte de vulgarisation et dont les données techniques sont confuses, la journaliste ne précise cependant pas ce qui les différencie les unes des autres. Un document reproduit dans l'édition de 1930 du *Tout-Cinéma*, et fixant les prix des « différents travaux exécutés dans les laboratoires de tirage¹⁹ », semble, lui aussi, indiquer l'existence de deux catégories professionnelles distinctes et rend compte d'une hiérarchisation entre les deux métiers. Dans la catégorie « Main-d'œuvre », la « monteuse de négatifs » et la « monteuse à positifs [sic] » sont clairement séparées l'une de l'autre ; la première touche 8 francs de l'heure, tandis que la seconde seulement 6 francs. Bien qu'il s'agisse de fonctions vraisemblablement distinctes, rien n'exclue cependant qu'une monteuse, au gré de la demande et des besoins de l'usine, puisse passer du service du montage au service des négatifs. Par ailleurs, ce document étant paru plusieurs années après l'annonce de *Cinémazine*, on peut également supposer que les fonctions se soient progressivement scindées en deux catégories professionnelles bien définies dans le courant des années 1920. Toujours est-il qu'une hiérarchie est ici de fait établie. On peut également imaginer que le poste de monteuse positif a pu servir de lieu de formation aux monteuses négatifs, qui devaient, a minima, manipuler un matériel plus précieux puisqu'unique.

17. « On demande », *Cinémazine*, n° 34, 24 août 1923, p. 279. C'est moi qui souligne.

18. Line Deberre, « Les Ouvrières du cinéma », *Paris Soir*, 9 juillet 1928, recueil factice d'articles, BNF, fonds Rondel, 8-RK-817.

19. « Nouveau tarif appliqué pour les différents travaux exécutés dans les laboratoires de tirage au 1^{er} octobre 1929 », *Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1930, pp. 214-215. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

Comme l'a souligné Sébastien Denis dans son article sur l'émergence du métier de monteur en France, dès les années 1910, on trouve également les ouvrières du montage sous le nom de « colleuses ²⁰ ». À ma connaissance, dans les années 1920, ce terme est clairement moins utilisé que celui de « monteuse ». On le trouve cependant de temps à autre dans les annonces de recherches d'emploi ou de main-d'œuvre. Ainsi, dans le numéro du 20 octobre 1928 de *La Cinématographie française*, par exemple, « les établissements Aubert » font savoir qu'ils « demandent des colleuses pour la vérification des films²¹ ». La vérification étant, comme nous le verrons, une opération caractéristique du montage positif, on peut émettre l'hypothèse que les termes colleuse et monteuse positifs renvoient aux mêmes fonctions. Toutefois, en regard du peu d'occurrences de ce terme relevées au cours de mes recherches, il est difficile de se prononcer outre mesure.

Chez Lobel, Ducom et Mayer, le montage, de manière générale, est envisagé sur un plan à la fois technique et industriel. Au montage des positifs, l'objectif est de produire des assemblages conformes à la demande, tout en assurant un bon rendement. Au montage des négatifs, l'intérêt est plus porté sur la technique et la cohérence des diverses opérations que sur la qualité formelle du film à venir. Chez ces auteurs, il est fait peu de cas des aspects esthétiques et narratifs du montage négatif, phase dont la description se résume à quelques lignes. En outre le montage du négatif fait l'objet d'un véritable flou en terme d'attribution des tâches. Chez Ducom, aussi bien dans l'édition de 1911 que dans celle de 1924, l'identité des personnes en charge de cette étape n'est jamais précisée : les sujets des différentes opérations sont systématiquement désignés par un « on » indéfini. Mayer, quant à lui, signale la présence du « metteur en scène » et de « ses aides²² » à certains stades du montage négatif ; mais l'auteur s'en tient là. Dès la première édition de son ouvrage, Lobel, un peu plus précis, fait mention de plusieurs collaborateurs, dont le « metteur en scène », l'« opérateur », le « développeur de négatifs », le « tireur » et le « monteur de négatifs²³ ». Il est probable que le « monteur de négatifs » dont parle Lobel ne

20. Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 67.

21. « On demande des colleuses », *La Cinématographie française*, n° 520, 20 octobre 1928, p. 48.

22. Marcel Mayer, *op. cit.*

23. Léopold Lobel, *op. cit.*, 1912, p. 185.

désigne ni plus ni moins que la « monteuse de négatifs ». Toutefois, en raison d'un dépouillement très partiel sur la période des années 1910, il est difficile d'expliquer l'emploi du masculin chez Lobel. Si, chez ces trois auteurs, les responsabilités du montage négatif demeurent mal renseignées, celles du positif se distinguent avec plus de clarté. Chez Mayer comme chez Ducom (autant dans l'édition de 1911 que dans celle de 1924), cette étape est imputée à des « ouvrières ». Lobel, dès 1912, les appellent également parfois les « ouvrières monteuses²⁴ », ou plus simplement les « monteuses²⁵ ». Chez ces derniers, seules les monteuses du positif sont donc évoquées.

À l'inverse des Lobel, Ducom et Mayer, à la fin des années 1920, le montage négatif est l'étape qui retient toute l'attention des critiques, théoriciens et cinéastes ; le montage positif, qui ne revêt aucune dimension artistique, est exclu du sens qu'ils confèrent au terme « montage ». Aussi, lorsque chez ces auteurs, il est fait mention d'une monteuse c'est généralement au singulier. Il ne s'agit donc pas des ouvrières du positif, mais bien d'une monteuse qui *assiste* le metteur en scène dans la tâche du montage négatif. Or, l'étendue des responsabilités qu'assument l'un et l'autre peut, selon les auteurs, varier de manière significative, et fait l'objet d'une réelle ambiguïté.

Avant d'en venir à l'analyse des discours et pour mieux en saisir les enjeux, il nous a semblé primordial de bien expliquer ce qu'implique le montage d'un film, concrètement et techniquement parlant. Ceci est d'autant plus important que, comme nous le verrons, le passage au parlant complexifie le processus technique et ceci permet d'expliquer, entre autres choses, l'invention du « monteur ». Nous commencerons donc ce mémoire par une présentation relativement factuelle et, nous l'espérons, la plus claire possible de ce que nous avons compris des étapes du montage en France dans les années 1920. Nous traiterons ici rapidement la question des responsabilités du montage positif qui ne suscitent guère d'enjeu ou de discours, et proposons de traiter par la suite les questions que pose la prise en charge du montage négatif, car c'est bien lui qui est au cœur du sujet de cette étude.

24. Léopold Lobel, *op. cit.*, 1^è éd. : 1912, p. 306.

25. *Ibid.*, p. 311.

CHAPITRE I. Féminin pluriel : de la responsabilité pratique du montage

Dans ce chapitre, nous tâcherons d'énoncer d'abord les principes du montage négatif, puis ceux du montage positif. De fait, c'est selon cet ordre que ces étapes ont lieu dans les usines de tirage. Dans un second temps, nous tenterons de dégager les enjeux techniques et industriels du travail des monteuses positifs.

A. Comprendre les différentes étapes du montage dans les usines de tirage

a. Le montage du négatif, une étape mêlant choix esthétiques et opérations techniques

Après les étapes successives des développement, fixage, séchage et essuyage, les différentes bandes parviennent au service des négatifs. Pour des raisons pratiques, un film n'est pas tourné dans l'ordre du scénario. Les nombreuses prises de vues se succèdent donc sur ces bandes selon une logique dictée par les nécessités du tournage, et notamment des décors.

Dès lors, il existe, semble-t-il, plusieurs façons de procéder. Entre l'ouvrage de Mayer et ceux de Lobel et Ducom, on distingue effectivement deux méthodes sensiblement différentes. Ce léger décalage entre l'une et l'autre des deux méthodes indiquées tient peut-être au fait que, dans les diverses éditions des ouvrages de Lobel et de Ducom parues avant le passage au sonore (1912, 1921 et 1927 pour Lobel, 1911 et 1924 pour Ducom), les chapitres ayant trait au montage ont été très peu modifiés. On peut donc présumer que la méthode qu'ils renseignent correspond plutôt aux années 1910, tandis que celle exposée par Mayer, dont l'ouvrage paraît en 1926, serait plus caractéristique des années 1920. Par ailleurs, les différences constatées tiennent peut-être aussi aux spécificités des usines auxquelles les auteurs se réfèrent dans leurs ouvrages respectifs. En effet, lorsque parait la première édition de son ouvrage, Lobel est le directeur technique des usines Lux. Mayer, quant à lui, est

directeur de l'usine Pathé Cinéma de Joinville-le-Pont entre 1923 et 1931, période pendant laquelle paraît son ouvrage. Les activités professionnelles de Ducom me sont inconnues, mais l'auteur mentionne les établissements Gaumont à plusieurs reprises et dans chacune des éditions de son ouvrage.

Selon la méthode qu'expose Lobel dès l'édition de son ouvrage en 1912, les multiples prises figurant sur les négatifs sont, dans un premier temps, coupées puis recollées selon l'ordre prévu dans le scénario. Au tournage, un système de numérotation a été prévu afin de pouvoir identifier et classer ces prises. L'outil utilisé à cet effet s'apparente à une version muette du « clap », et semble utilisé dès les années 1910 :

Comme on sait, [...] une bande comporte toujours un certain nombre de négatifs. Afin de pouvoir les classer pour l'examen, il est bon de marquer chaque négatif au moment de la prise de vue, pour ne pas être obligé de chercher quelquefois des détails minutieux qui différencient deux négatifs faits dans le même décor. Un des meilleurs moyens est d'enregistrer le numéro du négatif par la méthode photographique. Cette méthode consiste à faire apparaître dans le champ une personne tenant à la main un petit tableau noir, sur lequel on marque le numéro de la bande et le numéro d'ordre du fragment de négatif²⁶.

Ce travail de classement étant achevé, il s'ensuit une projection au cours de laquelle on détermine quelles prises seront susceptibles de figurer dans le film à venir : « S'il y a plusieurs négatifs du même sujet, on choisit le meilleur au point de vue scénique ou photographique²⁷ ». À l'issue de cette première projection, débute un travail de sélection plus précis qui consiste à couper les parties jugées inutiles – généralement le début et la fin de chaque prise – et à déterminer les points de raccord entre les différents fragments de pellicule. Lobel décrit cette opération comme suit :

Le montage du négatif pour le tirage semble une opération assez délicate. En effet, les artistes, dans leur jeu, ont pu prolonger ou répéter inutilement certains mouvements, d'autres fois l'opérateur a enregistré les parties inutiles après la fin du jeu. Il s'agit donc de couper les images et arrêts inutiles, d'abrégé un jeu trop long, une attente trop prolongée, etc. Ce

26. Léopold Lobel, *op. cit.*, 1^è éd. : 1912, p. 246.

27. *Ibid.*

travail ne peut être fait qu'après une analyse minutieuse du négatif, image par image, dans laquelle on étudie le commencement et la fin de chaque mouvement, l'entrée en scène ou sortie du personnage intéressant, etc²⁸.

Chez cet auteur, c'est donc ce travail spécifique que l'on trouve sous le nom de « montage du négatif ». Il en va vraisemblablement de même pour Ducom qui, dès 1911, dans une sous-partie intitulée « Montage. Coupage de la bande », évoque lui aussi, quoique de manière moins précise, cette opération :

On place la pellicule en vrac dans les corbeilles et on commence à l'examiner au point de vue des coupures à faire. À l'extrémité de chaque morceau de pellicule il y a plus ou moins long de bande perdue, du fait de l'amarrage dans les appareils prise de vue [sic], des coups de poinçon, des faux départs, etc., etc ; on commence par enlever toutes ces parties inutiles, à quelques images près²⁹.

S'ensuit un développement relatif aux techniques du coupage et du collage, et l'auteur ne reviendra plus sur ce travail de sélection et d'élaboration de la bande négative. Lobel, quant à lui, détaille un peu plus précisément les opérations qui suivent³⁰. À partir de ce négatif monté, on tire un « positif provisoire ». Sur cette copie, d'autres modifications sont apportées. On effectue de nouvelles « coupes », de nouveaux « changements ». Une fois agencée de manière définitive, cette bande, que Lobel appelle le « positif type », servira de modèle aux multiples copies du film qui seront éditées au moment du montage du positif.

La méthode qu'indique Mayer est légèrement différente³¹. Le tirage de ce qu'il appelle de son côté la « bande de travail » se situe plus en amont que dans la méthode exposée par Lobel. En effet, suite à une projection des négatifs et à la sélection des prises jugées bonnes, ces dernières sont directement tirées en positif. Le classement dans l'ordre du scénario se fait à partir des bandes positives, et c'est exclusivement à partir de cette « bande de travail » que l'on détermine « les coupures

28. *Ibid.*, p. 247.

29. Jacques Ducom, *op. cit.*, 1^{er} éd. : 1911, p. 333.

30. Léopold Lobel, *op. cit.*, 1^{er} éd. : 1912, p. 249.

31. Marcel Mayer, *op. cit.*, pp. 20-21. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

à effectuer », « l'ordre logique du montage », « l'emplacement des titres », mais aussi « les virages et teintures à appliquer » aux différents « tableaux ». Dans un article sur le montage qu'il signe pour *Cinémagazine* en janvier 1927, soit un an après la parution de l'ouvrage de Mayer, Jack Conrad décrit de son côté une méthode dans laquelle l'étape du premier tirage est à nouveau décalée : selon lui, tous les négatifs qui proviennent du tournage sont immédiatement tirés en positif³². La projection, la sélection des prises, le classement et l'élaboration définitive de la bande sont donc tous effectués sur une copie positive.

La différence entre les méthodes exposées dans les écrits des années 1910 et celles exposées dans la seconde moitié des années 1920 laisse à penser que le tirage d'un premier positif tend à se faire de plus en plus tôt. En outre, cette supposée évolution pourrait elle-même s'expliquer par l'évolution de la forme des films : le nombre de plans par film ayant augmenté d'une décennie à l'autre, le travail du montage négatif, devenu de ce fait plus conséquent, exige sans doute un nombre accru de projections, et de manipulations diverses. On peut donc supposer qu'une méthode plus prudente ait été adoptée dans certaines usines dans le but de préserver les négatifs originaux de tout dommage. Cela étant, la méthode indiquée par Lobel semble encore d'actualité dans les années 1920. C'est effectivement encore celle que décrit G.- Michel Coissac en 1929, dans *Les Coulisses du cinéma*. En dépit du style d'écriture, qui sépare radicalement le technicien du critique, c'est bien le même principe qui est ici exposé :

Dans les kilomètres de pellicule, le metteur en scène a pris quelques milliers de mètres pour monter son négatif, car pour lui seul on projetera ces blancs et ces noirs inversés, auxquels le profane ne verrait que du bleu ! Devant l'écran, il médite à nouveau, vingt fois il demande à reprojeter la même scène ; il note sur son bloc-notes ; il se dresse, ciseaux en avant, ampute, fait recoller et repartir [sic]. Troisième montage, suivi d'une autre « vision » – cette fois pour répartir et situer les sous-titres ; après, encore et toujours des retouches. Le négatif-type – nous ne l'appellerons pas définitif – est expédié au tirage pour positif témoin qui prendra le nom de copie de travail. C'est sur ce positif que s'opéreront plus minutieusement encore les sélections, les suppressions d'images mal venues au développement ou que le

32. Jack Conrad, « Le Montage des films », *Cinémagazine*, n° 3, 21 janvier 1927, pp. 123-126, p. 126.

metteur en scène a finalement jugées inutiles³³.

Faute de pouvoir affirmer qu'une méthode se substitue à l'autre au cours des années 1920, on peut supposer que différentes façons de procéder sont envisageables à cette époque. Par ailleurs, l'utilisation de telle ou telle méthode dépend peut-être des usages en vigueur dans les différentes usines. Précisons tout de même que, dans le cas particulier des actualités cinématographiques, aucune copie positive de travail ne semble être tirée. Dans un article intitulé « Comment on fait un journal filmé³⁴ » et paru le 1^{er} juin 1923 dans *Ciné-Miroir*, Roger Guillien indique effectivement que les projections et les coupes se font à même le négatif. De la même façon, « l'ordre de montage général » et « les titres » sont fixés de manière définitive sur cette bande. Ainsi que l'affirme l'auteur, un journal filmé doit être édité « peu de temps après un événement, [...] moins de 24 heures parfois », ce qui suppose un montage effectué dans de très courts délais.

Une fois la « bande de travail » ou « copie de travail » montée de manière définitive, il s'agit alors d'en reproduire l'agencement à partir des négatifs originaux. Aujourd'hui, les termes « montage du négatif » désignent spécifiquement ce travail de conformation³⁵. Toutefois, dans les années 1920, cette opération ne semble bénéficier d'aucune appellation précise. Mayer, par exemple, la décrit brièvement comme suit : « D'après cette bande [la copie de travail établie de manière définitive], les négatifs sont repris les uns après les autres, et la partie utile de chacun d'eux est conservée³⁶ ». Une fois ajustés selon le modèle de ce que Lobel appelle le « positif type », les différents fragments qui constituent le négatif sont numérotés dans l'ordre de leur succession. Ce détail importe en ce qu'il permet de bien saisir, par la suite, comment s'effectue le montage du positif. Le négatif est alors à nouveau découpé et recollé dans une logique propre au tirage. Selon la technique employée, cette bande peut être réagencée de diverses façons. Des années 1910 aux années 1920, plusieurs méthodes semblent avoir été successivement adoptées. On peut suivre cette

33. G.-Michel Coissac, *Les Coulisses du cinéma*, Paris, Les Éditions Pittoresques, 1929, pp. 181-188, pp. 184-185.

34. Roger Guillien, « Comment on fait un journal filmé », *Ciné-Miroir*, n° 27, 1^{er} juin 1923, p. 170. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

35. Voir à ce propos Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, (1^e éd. : 1996), p. 257.

36. Marcel Mayer, *op. cit.*, p. 20.

évolution – notamment liée aux usages de la couleur et à l'utilisation de nouvelles machines de tirage – à travers les différentes éditions de l'ouvrage de Lobel, d'autant qu'en 1927, il dresse lui-même un bilan rétrospectif³⁷. Si, en 1924, Ducom évoque encore plusieurs possibilités qui sont fonction du nombre de copies à tourner ou des usages de l'usine, dans la seconde moitié des années 1920, Mayer et Lobel s'accordent à dire que les négatifs sont généralement assemblés « par virage et teinture identiques³⁸ », c'est à dire que les scènes dont les futurs positifs seront tirés ou teintés de la même couleur sont réunies sur une même bande.

En dehors du fait qu'il relève du « service des négatifs », on n'en apprend guère plus, dans les ouvrages de Lobel, Ducom et Mayer, sur les lieux du montage du négatif et sur le matériel qu'il exige. Certaines usines de tirage sont en fait équipées de salles prévues à cet effet. Il en est parfois fait mention dans la presse et notamment dans *La Cinématographie française*. Une publicité pour G. M. Film, parue dans le numéro du 23 juin 1928 de cet hebdomadaire, indique par exemple que l'usine dispose de « salles de montage » et de « salles de projection³⁹ ». Au demeurant, le fait même de préciser cet équipement dans une publicité laisse à supposer que toutes les usines de tirage ne sont peut-être pas ainsi outillées. Dans le numéro de mars 1985 de la revue *Cinématographe*, consacré au métier de monteur, Jean Dréville, qui a filmé les coulisses de *L'Argent* (Marcel L'Herbier, 1928), raconte la façon dont on a procédé au montage de ce film :

Le montage avait lieu à Joinville, on avait installé une salle de projection en face de la salle, le monteur n'avait qu'à traverser le couloir pour se projeter lui-même ce qu'il venait de monter. C'était une petite salle avec un écran d'un mètre de côté, mais c'est [sic] bien pratique⁴⁰.

37. Léopold Lobel, *op. cit.*, 3^e éd. : 1927, p. 248.

38. *Ibid.*, p. 249.

39. Publicité pour Georges Maurice Film publiée dans *La Cinématographie française*, n° 503, 23 juin 1928, p. xiv.

40. Jean Dréville, « Casser le marbre », *Cinématographe*, n° 108, mars 1985, pp. 15-17. p. 16. Pour son film *Autour de l'argent*, Dréville a filmé le montage du film de L'Herbier, mais, dit-il, les négatifs de cette séquence ont été perdus. Dans cette citation, l'appellation « monteur », ne désigne personne en particulier. En effet, selon Dréville, et comme nous le verrons plus tard, plusieurs intervenants ont pris part au montage de *L'Argent*, et le terme renvoie donc à la fonction de celui qui monte plutôt qu'à un spécialiste du montage.

On peut en déduire que cette salle de montage était réservée aux travaux d'assemblage, tandis que la salle de projection permettait de visualiser les différentes versions de la copie de travail en cours d'élaboration. Par ailleurs, si, dans l'idéal, les deux salles sont suffisamment proches l'une de l'autre, le témoignage de Dréville laisse présumer que leurs emplacements et leurs caractéristiques peuvent être variables. La proximité de l'une et de l'autre tient d'ailleurs parfois lieu d'argument publicitaire, ce qui suppose que, dans certaines usines, la disposition des salles ne facilite pas forcément le montage. Ainsi, dans un petit communiqué paru dans *La Cinématographie française* le 9 février 1929, la société Éclair-Tirage, suite à de récents travaux, fait savoir qu'elle dispose désormais de « luxueuses salles de montage avec projection attenantes⁴¹ ».

Dans *Le Film du poilu*, réalisé par Henri Desfontaines en 1928, on peut apercevoir ce qui, selon toute vraisemblance, correspond à une salle de montage⁴² [ill. 1]. Avant d'en décrire la composition, il convient d'introduire brièvement le film. La première partie, fictionnelle, se présente comme un regard autoréflexif sur le cinéma, Desfontaines faisant notamment évoluer le personnage d'un metteur en scène affairé à la réalisation d'un documentaire sur la Grande Guerre. Cette première partie s'achève par la projection de ce documentaire, également intitulé *Le Film du Poilu*, et qui constitue la seconde partie. La représentation du montage dans ce film tient sans doute au fait que le personnage du metteur en scène élabore son documentaire à partir d'images d'archives. Cette étape apparaît donc, il me semble, comme la plus figurative de la réalisation d'un tel film. En l'occurrence, dans les années 1920 déjà, les films de ce genre sont communément appelés « films de montage ». À l'issue de la première partie donc, un titre indique que : « *Le Film du poilu* est au montage⁴³ ».

Difficile de dire s'il agit d'une reconstitution ou d'une véritable salle de montage. Quoi qu'il en soit, on aperçoit deux tables dans cette pièce qui, du reste, semble être de composition plutôt simple. L'une est occupée par le personnage du metteur en scène, l'autre par la monteuse. Les grands casiers qui sont installés le long du mur sont certainement destinés à entreposer les divers négatifs (ou positifs) du film. Si l'on distingue mal le matériel de la monteuse, on aperçoit plus nettement celui du

41. Anonyme, « À l'Éclair-Tirage », *La Cinématographie française*, n° 536, 9 février 1929, p. 64.

42. Henri Desfontaines, *Le Film du poilu*, 1928, TC : 22m 30s à 23m. Nous avons travaillé sur la version éditée en 2009 par Gaumont Pathé en partenariat avec L'ECPAD, et distribuée par One plus one.

43. Dans la brochure qui accompagne le DVD, Béatrice De Pastre, directrice des collections aux Archives française du film du CNC, et responsable de la restauration du *Film du poilu*, indique que les intertitres sont ceux de la copie d'origine.

metteur en scène qui bénéficie d'un plan plus serré. L'attention de ce dernier oscille entre un morceau de pellicule, qu'il scrute à la loupe, et un cahier posé sur un pupitre, qu'on imagine être un document relatif à la continuité du film, découpage ou autre. On aperçoit également, sur sa table, ce qui correspond peut-être à un « Kinoscope Lyta », qu'on trouve également sous le nom de « Lytascope ». Dans le numéro du 26 mai 1928 de *La Cinématographie française*, un article, accompagné d'une illustration, est consacré à cet appareil⁴⁴ [ill. 2]. Il semble effectivement correspondre, à vue d'œil, à celui dont dispose le personnage du metteur en scène.



Illustration 1 : Salle de montage dans *Le Film du Poilu* d'Henri Desfontaines (1929)

Source : DVD édité en 2009 par Gaumont Pathé en partenariat avec L'ECPAD, et distribuée par One plus one.

TC : 22m 30s à 23m.



Illustration 2 : Le Kinoscope Lyta

Source : *La Cinématographie française*, n° 499, 26 mai 1928, p. 46.

De construction allemande, cette « table de montage » est pourvue d'une « loupe de grand diamètre qui grossit l'image trois fois » et que l'on peut

44. Anonyme, « Le Kinoscope Lyta », *La Cinématographie française*, n° 499, 26 mai 1928, p. 46. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

visiblement adapter à n'importe quelle autre table standard. Elle présente l'avantage, nous dit-on, de « monter [...] le film dans un temps minimum sans pour cela faire appel à l'appareil de projection ». En outre, elle permet de « revenir en arrière » et de « visionner [le film] image par image ». L'article indique également que l'appareil peut servir à « vérifier le film », une opération sur laquelle nous reviendrons au montage du positif.

Le « Kinoscope Lyta » semble être en usage dès le milieu des années 1920. Il fait ainsi déjà l'objet d'un article dans la même revue, en juin 1926⁴⁵. Par ailleurs, dans la troisième édition de son ouvrage technique, Lobel en parle comme d'un « appareil d'examen individuel⁴⁶ » utilisé pour la vérification du film, alors qu'il n'en fait pas mention dans l'édition de 1922. Les fonctions du « Kinoscope Lyta » correspondent vraisemblablement à celles de la célèbre table de montage « Moviola ». Dans son recueil de *Lettres à un jeune monteur*, Henri Colpi, qui s'est intéressé à l'histoire de cette machine, indique qu'elle voit le jour en 1922 aux États-Unis⁴⁷. Cette dernière semble assez peu utilisée en France, du moins dans les années 1920. En février 1927, elle fait cependant l'objet d'une séance de la « Section technique cinématographique », section dont Lobel est à l'origine, et qui organise régulièrement des séances au cours desquelles les nouveautés techniques sont présentées et discutées. Le mois suivant, la revue *Sciences et industries photographiques* en publie le compte rendu. « Le Moviola », ici désigné au masculin, y est décrit comme « un nouvel appareil cinématographique pour l'examen des films⁴⁸ ». L'évocation de cet appareil semble inédite, et le simple fait qu'il suscite l'intérêt de la « Section technique cinématographique » atteste de sa relative absence en France avant 1927. C'est, à ma connaissance, la seule allusion que l'on fait à la Moviola dans la presse cinématographique française à l'époque du cinéma muet.

En définitif, dans les années 1920, les conditions du montage négatif semblent assez peu normées : elles peuvent visiblement varier selon l'usine, le matériel utilisé et les pratiques de tout un chacun. C'est peut-être en partie, d'ailleurs, ce qui explique que Lobel, Ducom et Mayer n'offrent que peu de précisions sur le sujet.

45. Anonyme, « Le Lytascope », *La Cinématographie française*, n° 399, 25 juin 1926, p. 98.

46. Léopold Lobel, *op. cit.*, 3^e éd. : 1927, p. 334.

47. Henri Colpi, *Lettres à un jeune monteur*, *op. cit.*, p. 48.

48. Anonyme, « Société française de photographie », *Sciences et industries photographiques*, n° 3, 1^{er} mars 1927, p. 32.

b. Le Montage du positif : un travail systématique

Lorsqu'elles parviennent au service du montage, les différentes scènes du film sont donc regroupées sur des bandes selon leur couleur de teinture, le choix de tel ou tel virage, ou par densité semblable, caractéristique qui détermine l'intensité de la lumière et la durée d'exposition à appliquer au fragment lors du tirage. Par ailleurs, à ce stade, les titres ne sont pas nécessairement intégrés dans les différentes bandes. Ainsi que l'affirme Mayer, « ils peuvent être tirés à part du négatif et montés dans le positif scénique ou encore être montés en négatif pour tirage du texte et du scénique simultanément en positif⁴⁹ ». Le « montage du positif » consiste, dans son sens le plus strict, à identifier les différentes scènes et à les redisposer selon l'ordre logique du film, tout en y intégrant les titres, si nécessaire. Cette identification et, conséquemment, cet agencement se font à l'aide des numéros inscrits au préalable sur le négatif et que l'on retrouve imprimés sur les positifs après tirage. La nature de ce travail exclut donc, de fait, toute décision éventuelle. De plus, cet assemblage, qui ne concernait qu'une seule copie au montage du négatif, est ici beaucoup plus conséquent. En effet, il doit être effectué sur de multiples copies positives destinées aux différentes salles, ce qui explique un personnel beaucoup plus nombreux.

Dès les éditions de 1911 et de 1912 de Ducom et Lobel, mais aussi chez Mayer, l'opération qui consiste à assembler deux bandes de pellicules entre elles est précisément documentée. Elle ne semble d'ailleurs pas avoir évolué entre les années 1910 et la seconde moitié des années 1920. Chacune des bandes à raccorder est d'abord coupée à l'endroit indiqué, et au millimètre près. L'extrémité de l'une de ces deux bandes est ensuite grattée à l'aide d'une « petite règle », opération qui a pour effet d'éliminer la couche de « gélatine », et de mettre à nu le celluloid. C'est sur cette partie « dénudée » qu'à l'aide d'un pinceau, on applique un solvant à base d'acétone, et qui fait office de colle. Les deux bandes sont ensuite placées dans la « colleuse », et sont compressées l'une contre l'autre pendant « 15 à 20 secondes⁵⁰ » selon

49. Marcel Mayer, *op. cit.*, p. 40.

50. Jacques Ducom, *op. cit.*, 1^è éd. : 1911, p. 222.

Ducom. Chacun des trois auteurs insiste sur la minutie et l'application que demande l'exécution de la « coupe » et de la « collure » des bandes. Ainsi que l'affirme Ducom, un montage de « qualité » est un montage dans lequel « la perforation et le cadrage de la vue ne pourront pas être altérés pendant la projection⁵¹ ». En effet, si la distance entre la dernière perforation de la première bande et la première perforation de celle qui suit est trop grande ou trop petite, il en résultera un « décadrage ». À la projection, l'image sera légèrement décalée sur la droite ou sur la gauche de l'écran au moment du passage de la jonction dans le projecteur. D'autre part, comme l'indique Mayer, une collure qui n'a pas été faite avec soin et propreté peut occasionner « une rupture de film lors de son passage dans les divers appareils⁵² ».

Si ce travail d'assemblage constitue le principe même du service de montage, celui-ci s'accompagne également d'opérations subsidiaires. En effet, à différents stades du montage des positifs, les bandes sont soumises à un travail de vérification. Celui-ci vise à déceler les éventuelles imperfections de la bande : rayures, perforations défectueuses, etc.

B. Le montage positif aux mains des monteuses et vérificatrices

a. Le travail des monteuses « colleuses »

Si chez Lobel, Ducom et Mayer, l'assignation des différentes tâches au montage du négatif demeure plutôt incertaine, celle qui concerne le montage du positif se distingue avec plus de clarté. Le travail d'assemblage, qui se résume à des opérations de coupure et de collure de la pellicule, est formellement imputé à des « ouvrières ». Il a lieu dans un « atelier de montage » ou « atelier de montage des positifs ». Il est difficile de dire si cet atelier constitue une section du « service du montage » ou si les deux appellations désignent le même emplacement. Dans les ouvrages de Lobel⁵³ et de Mayer⁵⁴, mais aussi dans *Les Coulisses du cinéma*⁵⁵ de Coissac, un exemple d'atelier

51. *Ibid.*, p. 272.

52. Marcel Mayer, *op. cit.*, p. 56.

53. Léopold Lobel, *op. cit.*, 1^{er} éd. : 1912, p. 311.

54. Marcel Mayer, *op. cit.*, p. 55.

55. G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 175.

de ce type est reproduit en photographie. Dès la première édition de son ouvrage, puis dans celles qui suivent, Lobel a inséré la même photographie de l'atelier de montage des usines Lux [ill. 3]. Coissac indique quant à lui que la photographie a été prise « aux usines Pathé-Cinéma » [ill. 4]. On peut supposer que celle qui figure dans l'ouvrage de Mayer [ill. 5], dont la provenance n'est pas indiquée, correspond à l'usine Pathé de Joinville-le-Pont, dont il est le directeur à l'époque où paraît son ouvrage. Toutefois, on remarque que les ateliers figurant dans les ouvrages respectifs de Coissac et de Mayer ne correspondent pas. Parmi les différentes hypothèses pouvant expliquer cette curiosité, on peut émettre celle que la photographie de Coissac a été prise aux usines Pathé de Vincennes.



Illustration 3 : « Atelier de montage de l'usine "Lux" »

Source : Léopold Lobel, *La Technique cinématographique : projection, fabrication des films*, Paris, Dunod, 1^{re} éd. : 1912, p. 311.



Illustration 4 : « Montage des films aux usines Pathé-Cinéma »

Source : G.-Michel Coissac, *Les Coulisses du cinéma*, Paris, Les Éditions Pittoresques, 1929, p. 175.



Illustration 5 : « Atelier de montage des positifs »

Source : Marcel Mayer, *Tirage et Développement des films cinématographiques*, Paris, Association philomatique/Cinéopse, 1926, p. 55.

Sur chacune des trois photographies, on aperçoit, le long des murs, de grands casiers dans lesquels sont stockés des rouleaux de pellicules. Le reste de la salle est occupé par des tables qui sont disposées les unes à côté des autres de manière rationnelle. À vue d'œil, le personnel semble exclusivement féminin. Chaque ouvrière dispose d'une table. Dans un film documentaire intitulé *Une cité française du cinéma* (Pierre Chenal, 1929), et tourné aux usines devenues Pathé-Natan, on peut voir un atelier de montage d'un peu plus près⁵⁶ [ill. 6]. Notons au passage que l'atelier présenté dans ce film correspond plus vraisemblablement à celui photographié dans l'ouvrage de Mayer. Après l'exploration de différents services, un titre annonce : « Au montage, les ouvrières assemblent les différentes parties du film ». Le panoramique qui suit dévoile la salle dans toute son ampleur. La caméra se focalise ensuite sur le travail d'une ouvrière. Elle achève une collure. Les descriptions des divers instruments qui figurent dans les ouvrages techniques permettent d'identifier facilement le matériel que l'on observe sur ces images. Ainsi, à gauche de la table, se trouve une « dérouleuse à fourche ». Il s'agit d'un support pour les différents rouleaux de pellicule à assembler. Au centre, en légère surélévation, un instrument, que l'on trouve sous le nom de « colleuse »

56. Pierre Chenal, *Une cité française du cinéma*, 1929, Documentaire, 9m 58s. Nous avons travaillé sur la version présentée dans le DVD accompagnant le n° 65 de *1895 : revue d'histoire du cinéma*, hiver 2011.

chez Ducom et sous celui de « presse à coller » chez Mayer et Lobel, sert à maintenir les deux morceaux de pellicule à réunir au moment de la collure. En léger contrebas de la colleuse, on entrevoit une petite surface rectangulaire qui s'apparente à « un verre dépoli ». Selon Ducom, ce verre, sous lequel est placée une lampe, permet de voir plus nettement la pellicule afin de « trouver l'image à couper⁵⁷ ». À droite, un instrument hors-champ dans le plan serré, mais que l'on distingue dans le plan large, sert à faire défiler la pellicule. Il est actionné à la main, à l'aide d'une manivelle, et se fait appeler « l'enrouleuse ». Finalement, sur ces images, on distingue une feuille de papier sur laquelle on aperçoit des inscriptions, et qui correspond vraisemblablement à ce que Lobel appelle la « fiche de fabrication ». Elle comporte les informations relatives à l'agencement des différentes bandes.

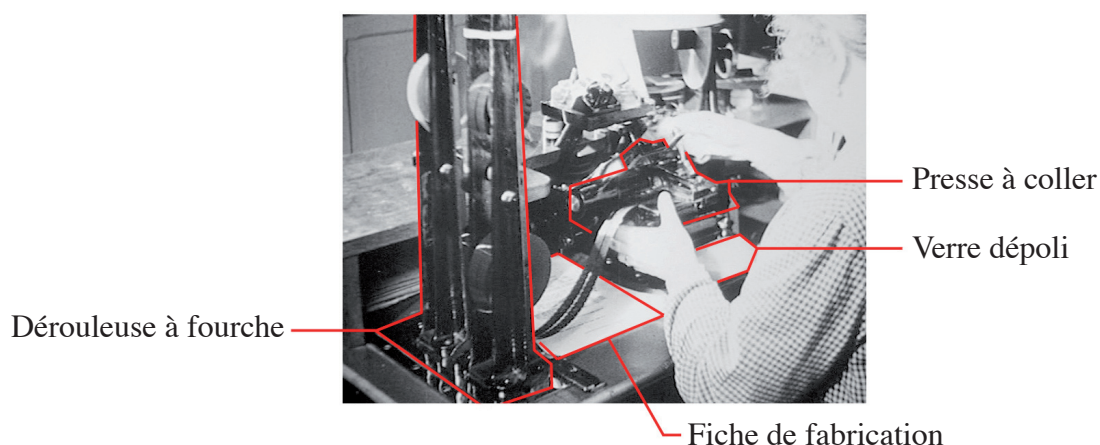


Illustration 6 : Monteuse positifs des usines Pathé-Natan dans
Une cité française du cinéma de Pierre Chenal (1929)

Source : DVD accompagnant le n° 65 de *1895 revue d'histoire du cinéma*, hiver 2011,
TC : 5m 24s et 5m 30s

57. Jacques Ducom, *op. cit.*, 1^è éd. : 1911, p. 333.

Outre la qualité des collures, le travail d'une ouvrière est également évalué en terme d'efficacité. Chez Lobel comme chez Ducom, on trouve, par exemple, une estimation de la productivité d'une bonne monteuse. Lobel affirme qu'« une ouvrière habile peut monter en neuf heures de travail environ 800 mètres par jour⁵⁸ ». Il ajoute que « si les bandes sont grandes et comportent peu de numéros, on peut arriver à une production de 1000 mètres par ouvrière⁵⁹ ». Les ouvrières dont parle Ducom, quant à elles, sont légèrement moins efficaces : « On admet industriellement qu'une ouvrière peut monter environ, et suivant les circonstances, de 5 à 800 mètres de pellicule par dix heures de travail⁶⁰ ».

b. Le travail des vérificatrices

En dehors de l'assemblage, les monteuses positifs sont également chargées de la vérification des films. Selon la méthode indiquée par les différents auteurs, la répartition des tâches du montage positif est cependant différente. On peut imaginer, en conséquence, que celles-ci varient selon les pratiques de l'usine. Dans les ouvrages de Mayer et de Coissac, on comprend que l'identification, l'assemblage et la vérification constituent trois opérations distinctes effectuées par des ouvrières différentes et ne disposant pas du même matériel. Dans *Les Coulisses du cinéma*, la description que ce dernier dresse d'un atelier de montage permet de bien distinguer la façon dont le travail est divisé :

Une ouvrière examine les chiffres, épingle, enrôle et met dans les cases les scènes ou morceaux de scènes de même série. Sa voisine gratte et colle, cependant qu'une troisième, les mains gantées, reçoit les pellicules collées à la suite, les contrôle, les visionne et les enrôle à son tour sur des bobines qui engraisent à vue d'œil⁶¹.

Dans la photographie que l'auteur joint à son ouvrage⁶², les ouvrières qui sont au

58. Léopold Lobel, *op. cit.*, 1^e éd. : 1912, p. 307.

59. *Ibid.*

60. Jacques Ducom, *op. cit.*, 1^e éd. : 1911, p. 239.

61. G.-Michel Coissac, *op. cit.*, pp. 182-183.

62. *Ibid.*, p. 175.

premier plan sont vraisemblablement chargées de la vérification. D'une part, elles ne disposent pas de presse à coller et, d'autre part, elles sont gantées, détail que souligne Coissac comme Mayer.

En revanche, dès 1912, dans la version indiquée par Lobel, la même ouvrière est simultanément chargée de l'assemblage et de la vérification. Cette méthode se distingue clairement dans la description qui figure dans une sous-partie intitulée « le collage des films » :

L'ouvrière prend le film, l'installe sur la fourche et le déroule pour la visite. Elle s'arrête s'il y a des écorchures, enlève les images défectueuses, fait une collure et continue à vérifier. Arrivée à la fin, elle prend le numéro suivant, fait la collure [...] continue à vérifier le film⁶³.

Dans le numéro du 1^{er} décembre 1927 de la revue *Sciences et Industrie photographiques*, un article du même Lobel semble confirmer la bivalence des ouvrières de certaines usines. Dans ce texte, l'auteur, toujours dans cette optique industrielle, propose une estimation du temps que l'on gagnerait dans les ateliers en utilisant la nouvelle presse à coller Bell & Howell. À cette occasion il énumère les différentes tâches qui incombent à la monteuse :

Une monteuse ne fait pas seulement des collages, mais aussi la vérification et le retournage des films qu'elle doit coller. On compte environ 60 % de son temps pour ces deux dernières opérations, de sorte que les collages proprement dits n'en utilisent que 40 %. Si l'on effectuait ces collages à la machine, qui va deux fois plus vite, on gagnerait 20 %⁶⁴.

C'est la même ouvrière qui semble ici avoir la charge des trois opérations. Précisons que le principe et l'intérêt du « retournage » n'est explicité dans aucun ouvrage technique. Le cumul de ces fonctions est peut-être plus spécifique aux petits ateliers, comme c'est apparemment le cas de l'usine « Lux » au début des années 1910. À l'inverse, on peut imaginer que, dans un souci de rationalité, les usines de plus grande ampleur,

63. Léopold Lobel, *op. cit.*, 1^è éd. : 1912, p. 307.

64. Léopold Lobel, « Chronique cinématographique », *Sciences et Industrie photographiques*, n° 12, 1^{er} décembre 1927, p. 106.

telles que Pathé-Cinéma, optent pour une répartition plus poussée des tâches.

Finalement, à l'issue de l'assemblage, les bandes sont vérifiées dans leur intégralité lors d'une projection ou bien, selon Lobel, à l'aide d'un « Kinoskop Lyta⁶⁵ ». Ainsi que l'explique ce dernier, « le travail des monteuses lui-même a besoin d'être contrôlé, car elles peuvent ne pas coller les bandes dans l'ordre, oublier un bout, faire des mauvaises collures, coller les bandes à l'envers, etc⁶⁶ ». C'est à un homme qu'est confiée cette tâche. Chez Lobel, on parle d'un « contrôleur⁶⁷ », tandis que chez Ducom, ce travail, qui, selon lui, n'est pas systématique, est à la charge du « chef d'atelier⁶⁸ ».

65. Léopold Lobel, *La Technique cinématographique : projection, fabrication des films, op. cit.*, 3^e éd. : 1927, (1^e éd. : 1912), p. 307.

66. *Ibid.*, p. 330.

67. *Ibid.*, p. 333.

68. Jacques Ducom, *op. cit.*, p. 272.

CHAPITRE II. La responsabilité du montage : un nouvel enjeu artistique

Dans un premier temps, nous tenterons dans ce chapitre d'expliquer non plus ce qu'est le montage d'un point de vue technique, mais comment cette étape est appréhendée dans les discours. Chez les critiques, théoriciens et cinéastes des années 1920, le terme « montage », renvoie généralement au montage négatif. Plus encore, pour certains, il désigne exclusivement les aspects esthétiques et/ou narratifs de cette étape. Aussi, sauf précision, c'est en ce sens que nous l'utiliserons dans ce chapitre, et dans le reste de cette étude.

Dans un second temps, nous tâcherons de comprendre quel enjeu le montage constitue-t-il pour le metteur en scène, pour quelles raisons en revendique la paternité, et comment cela se traduit-t-il dans les discours.

A. Le montage comme véritable « composition »

a. De la hiérarchie entre montage et découpage

Dans une communication présentée en février 2015 dans le cadre d'un séminaire organisé entre les universités de Rennes et de Montréal, Laurent Le Forestier entreprend, entre autres, une étude discursive relative aux notions de « découpage » et de « montage » entre les années 1910 et 1930⁶⁹. Selon l'auteur, à la fin des années 1910, la phase du « découpage », étape de confection d'un film se situant en amont du tournage, tend à être érigée en tant qu'acte de création fondamental au cinéma. Ce phénomène, déjà latent dans les années 1911-1912, explique-t-il, s'accroît au moment de la Première Guerre mondiale, et découle, entre autres, de l'influence des films américains – qui à cette période affluent sur les écrans en France – sur les professionnels et critiques de cinéma français. Cet « avènement du découpage », selon Le Forestier, se fait en quelque sorte aux dépens du montage, cette dernière

69. Laurent Le Forestier, « Du découpage au montage : les aventures d'une notion : le plan », communication présentée les 2 et 23 février 2015 dans « Enregistrement, montage, improvisation », *op. cit.*

phase étant réduite à « l'actualisation », la « mise en conformité » de ce qui d'ores et déjà avait été pensé ou mis sur papier en amont du tournage. L'étape du montage ne serait donc pas envisagée, dans la première moitié des années 1920, comme phase de création à part entière, puisque la forme du film aurait été entièrement anticipée dès l'étape du découpage.

Si tel est certainement le cas pour la majorité des critiques et cinéastes, notons cependant que quelques rares critiques proposent dès le début de la décennie une vision différente du montage. Ainsi, en mars 1920, Émile Vuillermoz, critique musical et de cinéma dans *Le Temps*, dresse un véritable plaidoyer visant à mettre en lumière la nature artistique du cinéma⁷⁰. L'auteur se positionne explicitement face aux adversaires de l'art cinématographique, dont il résume le discours. Ces derniers, écrit-il, estiment que le cinéma, qui repose sur un principe de reproduction automatique et machinique, ne peut prétendre au statut d'art : « Pour eux, il n'y a là qu'une machine à copier, un instrument enregistreur, une autographie absolument mécanique et passive de la lumière, analogue à l'autographie du son réalisée par le disque d'un phonographe⁷¹ ». Ce qui fait défaut au cinéma, c'est donc la possibilité, l'existence d'une étape qu'on pourrait associer à de la création artistique. À ces détracteurs, Vuillermoz objecte qu'« [il] y a deux actes créateurs, deux initiatives artistiques distinctes au cours de la confection d'un film ». L'élaboration du scénario, « son découpage », « sa mise en scène » et « le choix des éclairages et des atmosphères » constituent, selon lui, une première phase de création. Mais Vuillermoz considère que c'est au montage que se joue le véritable instant créatif, celui qui fait l'essence artistique du cinéma :

Il y a une seconde intervention artistique plus subtile et plus décisive, qui ne doit rien aux autres techniques et qui est la vie même de la cinégraphie. Le film est composé et « tourné ». Des centaines de petits fragments de pellicule impressionnée sont là, devant l'auteur. Il y a des scènes enregistrées en plein air ou dans un studio, des jeux de physionomie captés au vol, des dialogues, des « premiers plans », des coins de nature, des ciels éclatants ou crépusculaires, des clairs de lune, des lacs, des nuages, de la neige, des fleurs. Et c'est maintenant que va commencer la véritable « composition ». [...] Un manœuvre et un

70. Émile Vuillermoz, « Esthétique », *Le Temps*, n° 21425, 27 mars 1920, pp. 2-3.

71. *Ibid.*, p. 2.

artiste tireront de ces mêmes éléments deux films absolument dissemblables. Le premier collera bout à bout tous ces fragments en suivant passivement l'action, et nous aurons un de ces récits insipides et interminables que dévident jour et nuit nos marchands de ruban imprimé. Le second procédera à des recherches d'un tout autre caractère. Il s'appliquera patiemment à juxtaposer, interposer, recouper, rapprocher, opposer toutes ces cellules vivantes, il calculera le rythme de ces images, leur entre-croisement et leurs superpositions, il dosera les impressions visuelles et les émotions psychologiques, créera, à son gré, une puissante « progression » dramatique, un decrescendo, un rebondissement, une diversion, une échappée dans le rêve ou un sévère rappel à la réalité⁷².

On peut présumer que l'auteur, qui entend conférer à cette phase une valeur hautement artistique et conceptuelle, préfère le nom de « "composition" » qui renvoie à l'art du compositeur de musique, déjà reconnu dans la sphère des arts établis et reconnus comme tels, à celui de « montage », ce dernier étant peut-être par ailleurs considéré comme trop entaché de connotations techniques et industrielles. Selon Vuillermoz, c'est cette phase qui confère au cinéma son statut d'art, et qui constitue donc, indépendamment du découpage, une étape fondamentale du processus créatif, une étape durant laquelle le film est réinventé. Le parallèle qu'il dresse entre l'artiste et le manœuvre est, à ce titre, assez éloquent : d'un même matériel, l'un et l'autre pourront aussi bien obtenir un banal film qu'une œuvre d'art.

Dans la communication susmentionnée, Le Forestier explique que cette conception du montage comme acte de création, minoritaire et isolée dans la première moitié des années 1920, tend à se développer à la fin de cette décennie. À ce changement, il voit deux principales raisons. La première serait la multiplication des appareils de prise de vues sur les tournages, ce qui induirait un travail de sélection plus décisif au montage. La seconde serait la découverte, en France, des films et surtout des théories soviétiques sur le montage. Force est en effet de constater que plusieurs textes, parus entre 1927 et 1929, renvoient du montage l'image d'une phase essentielle dans la création d'un film, phase qui, en outre, est parfois explicitement présentée comme indépendante du découpage. Dans le texte sur le montage qu'il signe pour *Cinémagazine* en janvier 1927, Jack Conrad, par exemple, s'attache à montrer

72. *Ibid.*

qu'aussi précis que puisse être le découpage d'un film, le montage n'en demeure pas moins une étape autonome et déterminante :

Le montage semble, *a priori*, minutieusement prévu lors de l'écriture du scénario. Marcel L'Herbier n'indique-t-il pas sur ses découpages la longueur de chaque plan, qui, théoriquement, doit être scrupuleusement respectée lors des prises de vues. En pratique cela n'est pas, par impossibilité matérielle. Vaincu par toute sortes de difficultés insurmontables, ou sous l'influence de l'inspiration du moment, le réalisateur modifie et déforme sans cesse les scènes prévues, en improvise de nouvelles. Une scène qu'il avait indiqué en trois mètres, en nécessite absolument cinq, ou seulement deux. [...] Et puis cette difficulté se reproduit autant de fois que le film comporte de plans dans le découpage⁷³.

S'il insiste sur l'importance de la phase du montage par rapport à celle du découpage, on peut imaginer que l'auteur entend montrer, en dépit des discours jusqu'alors dominants, que l'une n'est pas nécessairement l'invariable résultante de l'autre, idée, qui comme l'a montré Le Forestier, domine dans la première moitié des années 1920. À l'issue de cette démonstration, Conrad s'étend plus précisément sur les principes esthétiques du montage, dont il entend dévoiler les multiples possibles. Ce travail, explique-t-il, consiste à couper les parties inutiles d'un « plan » à les « raccorder », mais aussi à créer des alternances, à intercaler des « plans » dans des séries de « plans »⁷⁴, etc.

Cette même année 1927, le critique de danse et de cinéma André Levinson consacre au montage un chapitre de sa « Poétique du film », texte qui paraît dans le quatrième volume de *L'Art cinématographique*⁷⁵. Le point de départ de ce chapitre n'est pas sans lien avec le texte de Conrad puisque l'auteur précise que « le découpage préalable du scénario préfigure les dispositions générales » du montage et présente néanmoins cette étape comme « la technique propre », l'« acte suprême » du cinéma. L'auteur formule cependant une théorie qui l'éloigne des considérations du journaliste de *Cinémagazine*. Il propose, notamment, une analogie entre le mot et le « cadre », soit « "l'unité" » du montage, et, partant, entre la pratique du montage et celle de

73. Jack Conrad, « Le Montage des films », *op. cit.*, pp. 123-124.

74. *Ibid.*, p. 124.

75. André Levinson, « Pour une poétique du film », dans Marcel L'Herbier, Léon Moussinac, André Levinson, Albert Valentin, *L'Art Cinématographique*, vol. iv, Paris, Félix Alcan, 1927, pp. 64-88. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

la « composition littéraire ». Se fondant en particulier sur les modèles de la prose et de la poésie, il en vient à dresser une typologie des différents « principes et procédés du montage⁷⁶ ». Si l'enjeu de ce travail n'est pas d'analyser la théorie du montage que propose Levinson – étude déjà menée par François Albera dans le numéro de *1895 revue d'histoire du cinéma* de juin 2001⁷⁷ – notons que cet effort de théorisation témoigne à nouveau de l'aura dont s'enveloppe cette phase à la fin des années 1920. En outre, ce texte corrobore la thèse de Le Forestier, puisque Levinson se revendique explicitement des théories soviétiques, notamment d'un traité sur le montage de M. Timochenks, « cinéaste russe ».

En 1929, Michel Gorel consacre aux phases du découpage et du montage deux textes successifs, et qui paraissent à tour de rôle dans *Cinémonde* les 17 janvier et 25 juillet de cette année⁷⁸. Dans la continuité des thèses développées par Le Forestier, on pourrait émettre l'hypothèse d'un renversement dans l'ordre d'importance conféré à ces deux étapes. En effet, si Gorel présente le découpage comme une étape déterminante, l'exercice relève plus, selon lui, de l'habileté que d'une inspiration fondamentalement cinématographique. Définissant cette étape comme la « “mise en plan” d'un sujet donné », l'auteur la qualifie de « mathématique psychologique », d'« élaboration scientifique⁷⁹ », et, pour l'essentiel, le champ lexical de l'art est absent du texte. Dans le texte qu'il signe quelques mois plus tard sur le montage, l'auteur confirme et développe ce point de vue, affirmant en outre que « le découpage ne vaut que dans les films d'inspiration littéraire », quand à l'inverse, « c'est dans les films non littéraires que le montage prend toute sa signification et triomphe⁸⁰ ». L'importance accordée à cette seconde étape conditionne, selon l'auteur, l'appartenance ou non du film à l'art cinématographique : « Le montage distingue un film spécifiquement et proprement film de tout ce qui est encore, sous des étiquettes diverses, littérature ou peinture ». Gorel place donc cette phase sur un véritable piédestal. Spécificité par excellence du cinéma, et, de manière corollaire, celle qui le dote d'une valeur artistique. Il conclue

76. *Ibid.*, pp. 75-88.

77. François Albera, « Montage », *1895 revue de l'association française sur l'histoire du cinéma*, n° 33, juin 2001, p. 392-394.

78. Michel Gorel, « Découpage », *Cinémonde*, n° 13, 17 janvier 1929, p. 245.

Michel Gorel, « Montage », *Cinémonde*, n° 40, 25 juillet 1929, p. 696.

79. Michel Gorel, « Découpage », *op. cit.*

80. Michel Gorel, « Montage », *op. cit.* Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

d'ailleurs son article par ces termes : « C'est par le montage que le cinéma est un art ».

b. Le montage, agent révélateur du rythme

Dans l'ouvrage issu de sa thèse de doctorat qu'il a consacré au rythme des années 1910 aux années 1930, Laurent Guido se propose de décomposer et d'analyser cette notion complexe de rythme, et qui suscite, tout au long de cette période, de nombreuses théories d'ordre à la fois esthétique, scientifique et philosophique⁸¹. Ainsi qu'il le souligne, parmi les critiques et théoriciens de cinéma qui se penchent sur la question du rythme dans les années 1920, certains d'entre eux, en vertu, bien souvent, d'une comparaison musicale, établissent un lien notable entre cette notion et les opérations de découpage et montage.

Citons un premier exemple illustrant ce lien. Dans un article paru dans *Le Crapouillot* en 1923, Léon Moussinac, développe une théorie permettant d'associer les trois notions que sont le découpage, le montage et le rythme⁸². Dans cet article, l'auteur distingue en effet deux types de rythmes. Le premier est relatif au contenu intrinsèque de l'image, au « décor », à « l'interprétation » ou « l'éclairage », tandis que le second, qu'il appelle « rythme extérieur », dépend de la succession de ces images dans le temps, « de la place et de la durée qu'on fixe à l'image par rapport à l'ensemble ». L'un est donc associé à « la mise en scène », tandis que l'autre se rapporte aux opérations du découpage et du montage. Moussinac insiste sur l'importance du « rythme extérieur » estimant que : « L'expression cinégraphique doit [...] au rythme extérieur la plus grande part de sa puissance ». En somme, par l'intermédiaire de la notion de rythme, qualité « sans quoi [l'œuvre cinégraphique] ne saurait avoir les caractères d'une œuvre d'art », l'auteur met l'accent sur l'importance du découpage et du montage dans la conception d'un film : « Peu ont compris que rythmer un film est aussi important que rythmer une image, que le découpage et le montage sont aussi essentiels que la mise en scène ». Cependant, s'il affirme que « monter un film

81. Laurent Guido, *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

82. Léon Moussinac, « Du rythme cinématographique », *Le Crapouillot*, 1^{er} mars 1923, pp. 9-12. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

n'est pas autre chose que rythmer un film », Moussinac, ne semble pas pour autant considérer le montage comme un instant de création en soi. Plus loin dans le texte, il propose effectivement « d'enfermer ce rythme pratiquement dans certains rapports mathématiques, une sorte de mesure, dès l'écriture du scénario ». On peut donc supposer que pour l'auteur, le montage ne fait fonction que de révélateur terminal d'un rythme déjà pensé en amont du tournage, et donc au moment du découpage.

Au fil des années 1920, cette pensée bipartite du rythme est reprise, et parfois réinvestie, par nombre de critiques et théoriciens. En novembre 1929, dans *Cinémagazine*, le théoricien Paul Romain propose un système de classification proche de celui de Moussinac⁸³. Néanmoins, le découpage n'entre pas en ligne de compte dans les considérations de Romain, ce qui, à nouveau, laisse à penser que le montage, à cette époque, tend à se revêtir d'une valeur artistique propre. L'auteur estime que « chaque bande » est pourvue d'une multitude de « rythmes » contenus par exemple dans « la lumière », « les gestes de l'acteur » « les mouvements de va-et-vient latéral », « les décors », etc. C'est en harmonisant, en orchestrant cette infinité de rythmes les uns avec les autres que l'œuvre se voit pourvue d'une « unité rythmique », d'une « cadence générale ». Selon l'auteur, c'est au moment du montage que se joue la synthèse des différents rythmes : « C'est grâce au montage du film que le rythme cinégraphique essentiel se dégagera ». Par une série d'aphorismes conclusifs, Romain résume la théorie qu'il développe au fil de l'article :

Au commencement sont les rythmes.

À la fin ce sera le rythme.

Par la grâce du *montage*.

Cela au cinéma⁸⁴.

De manière plus générale, associer le rythme aux opérations du montage semble constituer un lieu commun chez les critiques français des années 1920. Le metteur en scène René Clair, dans un article paru le 6 décembre 1928 dans *Pour Vous*, affirme que c'est au « montage d'une bande » que les « milliers d'images trouvent

83. Paul Romain, « Du rythme cinématographique », *Cinémagazine*, n° 47, 22 novembre 1929, pp. 310-311. C'est Romain qui souligne. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

84. *Ibid.* p. 311.

leur place et leur rythme⁸⁵ ». Dans *L'Art cinématographique*, ouvrage déjà évoqué plus haut, Levinson soutient que « le rythme » résulte « d'un montage pertinent⁸⁶ ». De son côté, le critique Juan Arroy, dans un article de *Cinémagazine* qu'il signe en mars 1927, associe le terme « montage » à un certain nombre de syntagmes : « C'est de l'alternance des plans que naît, avec l'émotion, le rythme, la musique visuelle, l'orchestration des images, tout ce qui dans un film vous emporte et vous émeut. C'est pourquoi le montage est un art si délicat, si subtil et si difficile, que bien peu réussissent⁸⁷ ». « Émotion », « rythme », « musique visuelle », « orchestration des images », autant de termes qui soulignent ici l'aspect artistique du montage en l'associant à des termes et sentiments clairement liés à des pratiques artistiques déjà reconnues.

c. Professer l'importance du montage

À la fin des années 1920, l'éminence du montage apparaît comme une idée suffisamment répandue pour être reprise dans la revue corporative qu'incarne *La Cinématographie française*. Dans un article paru le 8 septembre 1928, le journaliste Raymond Berner, dont les préoccupations sont généralement pragmatiques, énonce que « C'est le montage qui confère la vie à l'œuvre, qui donne un rythme à la succession des plans, la cadence du récit visuel ». Il ajoute : « Personne aujourd'hui ne conteste plus l'importance du montage⁸⁸ ».

S'il est possible que le constat de Berner soit relatif au glissement hiérarchique, qui s'est opéré entre découpage et montage, on peut également sentir dans ces affirmations solennelles tout à la fois la reconnaissance d'une étape jugée décisive mais également, sous-jacente, la volonté d'en encore promouvoir cette phase qui mériterait sans doute selon l'auteur d'être encore plus visible. En effet, parmi les critiques, théoriciens et cinéastes qui, à la fin des années 1920, portent la phase du montage en haute estime, on lit effectivement, chez certains d'entre eux, la volonté adjacente de sortir de l'ombre cet aspect, reconnu mais encore trop négligé de la

85. René Clair, « Ne dites plus "metteur en scène", dites "auteur" », *Pour Vous*, n° 3, 6 décembre 1928, p. 3.

86. André Levinson, *op. cit.*, p. 68.

87. Juan Arroy, « L'Art de recréer le mouvement de la vie », *Cinémagazine*, n° 12, 25 mars 1927, p. 553.

88. Raymond Berner, « Le Cinéma, art difficile, réclame des spécialistes », *La Cinématographie française*, n° 514, 8 septembre 1928, p. 19.

confection d'un film. Jack Conrad, dans l'article qu'il signe pour *Cinémagazine* en janvier 1927, considère que cette phase, comme celle du découpage d'ailleurs, font tous deux l'objet d'une mésestime :

Il est deux phases dans l'exécution technique d'un film, que beaucoup encore croient secondaires, et qui pourtant sont d'une importance capitale, primordiale. Ces deux phases qui se placent chronologiquement avant et après la réalisation proprement dite — ce qu'on pourrait appeler le filmage — sont le « découpage » du scénario et le « montage » de la pellicule impressionnée⁸⁹.

Si l'auteur semble désigner un désintérêt général, Gorel, dans l'article qu'il signe pour *Cinémagazine* en janvier 1929, reproche aux metteurs en scène français de ne pas apprécier ces deux étapes à leur juste valeur. Il s'exclame : « Découpage, montage, que les cinéastes réalisent enfin leur importance véritable⁹⁰ ». Levinson, quant à lui, regrette l'absence de commentaires formulés par la critique sur le montage des films, et conclue ainsi son article : « Nous avons uniquement voulu jeter les fondements d'une poétique du film par l'analyse du montage et donner une base et un objet à la critique qui s'en tient généralement à la transcription de l'argument et aux louanges décernées tant au jeu des acteurs qu'à la qualité des photographies⁹¹ ». En somme, cet engouement et cet engagement en faveur du montage (et du découpage) s'accompagnent souvent du sentiment qu'on accorde trop peu d'intérêt à ces deux étapes.

B. De la revendication du metteur en scène sur la phase du montage

a. Découpage et montage : des attributs consubstantiels du « compositeur cinégraphique »

Dans *L'Âge du rythme*, Guido invite à envisager les « démarches

89. Jack Conrad, *op. cit.*, p. 123.

90. Michel Gorel, « Découpage », *op. cit.*

91. André Levinson, *op. cit.*, pp. 87-88.

d'«avant-garde» » comme « plurielles, embryonnaires, isolées, voire contradictoires⁹² ». Malgré les disparités qui sont celles des théories formulées sur le cinéma dans les années 1920, il admet cependant que « les discours théoriques témoignent de l'élaboration sinon d'un véritable champ unifié, du moins d'un forum destiné à la promotion du cinéma comme art⁹³ ». De manière corollaire, cet élan de revendications se conjugue avec l'élection d'un artiste-auteur, ici le metteur en scène. Guido parle à ce titre de « l'avènement du cinéaste en tant que nouvel avatar de la figure romantique et symboliste du poète⁹⁴ ». L'amalgame de la figure de l'artiste à celle du metteur en scène est particulièrement patente dans certaines revues spécialisées telles que *Cinéa-Ciné pour tous*, mais aussi dans des revues plus « grand publics », telles que *Cinémagazine*, et cette idée se voit professée en grande partie par les metteurs en scène eux-mêmes, mais aussi par nombre de critiques ou théoriciens. Notons d'ailleurs qu'à cette époque, beaucoup d'entre eux, comme Abel Gance, Marcel L'Herbier, René Clair ou Germaine Dulac sont à la fois l'un et l'autre.

Cette revendication artistique et auteuriste va de pair avec l'idée que le metteur en scène doit assumer la responsabilité du découpage et du montage, les deux phases étant considérées comme consubstantielles du rôle que l'on entend lui conférer, et ce dès le début des années 1920. Porté par ces principes, Jean Pascal propose d'ailleurs, dans le *Cinémagazine* du 3 février 1922, un terme pour remplacer celui de « metteur en scène », jugé insuffisant en regard de la diversité des tâches qui lui incombent :

La mise en scène n'est, en somme, qu'une partie de la « réalisation cinégraphique », celle-ci se composant de la besogne complexe du découpage du cinégramme, de sa mise en scène proprement dite, de sa « cinégraphie » et enfin du montage de la bande. Pourquoi ne pas appeler ce compliqué personnage le « compositeur cinégraphique », puisque aucun mot ne peut rendre sa complexité ⁹⁵?

Pascal envisage donc le découpage et le montage comme deux étapes bien distinctes de celle de la mise en scène, et relevant incontestablement des prérogatives

92. Laurent Guido, *op. cit.*, p. 10.

93. *Ibid.*, p. 11.

94. *Ibid.*, p. 60.

95. Jean Pascal, « Le Vocabulaire du cinéma », *Cinémagazine*, n° 5, 3 février 1922, pp. 146-147, p. 146.

du « “compositeur cinégraphique” ». L’année suivante, dans le contexte d’une altercation relayée par revues interposées, et l’opposant au metteur en scène André Antoine, Pascal, de manière plus démonstrative, réitère fermement cette opinion. Avant d’en revenir au critique de *Cinémagazine*, il convient de résumer les propos initiaux d’Antoine qui sont à l’origine du litige. Interrogé par André Lang dans le numéro du 2 juin 1923 de *La Revue hebdomadaire*, le metteur en scène se plaint du peu d’égard que l’on fait aux écrivains dans le milieu du cinéma⁹⁶. Ce qui manque aux films, selon lui, ce sont des histoires de goût. S’il reconnaît quelques qualités aux films de Poirier, Bernard, Delluc ou Gance, l’auteur en revient sans cesse au même constat, à savoir la « la bêtise des scénarios ». Malgré l’« histoire ridicule » d’*Intolérance* (D.-W. Griffith, 1916), il accorde à Griffith un peu plus d’honneurs qu’aux metteurs en scènes français. Parmi les qualités qu’il reconnaît à ce dernier Antoine souligne – comme d’ailleurs beaucoup d’autres metteurs en scène et critiques de l’époque – que Griffith « surveille lui-même le montage et le découpage⁹⁷ ». Dans le *Cinémagazine* du 8 juin de la même année, Pascal répond à ce texte par une violente diatribe⁹⁸. Ce qu’il reproche à Antoine, c’est son pessimisme vis-à-vis du cinéma, son ton méprisant à l’égard des metteurs en scène et des films. L’attaque prend ensuite un tour plus personnel : « Vous n’entendez rien à la composition cinégraphique ! », admoneste-t-il. Reprenant à son compte les termes de l’accusé, Pascal, s’en prend alors à ses qualités de metteur en scène : « Il s’extasie sur la conscience de Griffith qui “surveille lui-même le montage et le découpage d’un film”. Je ne connais, à part M. Antoine, aucun metteur en scène français qui ne surveille le montage et le découpage de ses bandes ». Selon Pascal, découpage et montage font donc partie intégrante de la tâche du metteur en scène, et celui qui n’en assume pas lui-même la responsabilité – comme, à l’en croire, c’est le cas d’Antoine – n’est pas digne de ce nom.

Dans les années 1920, rares sont les metteurs en scène français qui disent ne pas s’investir eux-même dans ces deux phases. Fin 1925, Jean-François Chrismant, dans *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, engage une série d’entretiens

96. Antoine dans André Lang, « Entretiens cinématographiques », *La Revue hebdomadaire*, n° 22, 2 juin 1923, pp. 5-13.

97. *Ibid.*, p. 8.

98. Jean Pascal, « Le Nihilisme cinématographique de M. A. Antoine », *Cinémagazine*, n° 23, 8 juin 1923, p. 395. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

avec quatre des « grands metteurs en scènes⁹⁹ » français, soit Germaine Dulac, Jacques Feyder, Léonce Perret et Raymond Bernard. Chacun d'eux est interrogé sur la façon dont il conçoit le découpage et le montage. Si, selon les metteurs en scène, l'importance conférée à ces deux étapes est sensiblement variable, chacun en revendique cependant la paternité. Germaine Dulac, première interrogée, considère le découpage comme une phase plus décisive, d'un point de vue artistique, que celle de la mise en scène : « Mon travail est [...] entièrement fait dans le manuscrit premier. La mise en scène est pour moi le stade de réalisation matérielle, mais non d'inspiration¹⁰⁰ ». Plus loin, elle aborde la question du montage, une étape qu'elle envisage vraisemblablement dans la continuité de celle du découpage : « Après la mise en scène, je procède au montage. Le découpage et le montage permettent de réaliser le rythme, et sont les deux pôles de l'œuvre¹⁰¹ ». La semaine suivante, Chrismant demande plus directement à Jacques Feyder son avis sur la paternité du découpage : « Le metteur en scène doit-il découper lui-même son scénario ^{102?} » Plaçant cette fois les trois attributs du metteur en scène sur un pied d'égalité, Feyder répond par l'affirmative : « Certes. Le découpage est le premier degré d'inspiration. Les autres sont la mise en scène et le montage¹⁰³ ». Il en va ainsi pour les deux autres metteurs en scènes interrogés. Léonce Perret affirme que « Le découpage et le montage sont des principes dont le metteur en scène doit être seul responsable¹⁰⁴ », et Raymond Bernard, qui clôture cette série d'interviews, se revendique à son tour de la paternité des deux étapes : « Le découpage et le montage sont capitaux [...] On conçoit les phrases cinématographiques au découpage du scénario. Le filmage

99. Jean-François Chrismant, « Le Cinéma : chez Mme Germaine Dulac », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 157, 17 octobre 1925, p. 7.

Jean-François Chrismant, « Le Cinéma : les grands metteurs en scènes : chez Jacques Feyder », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 158, 24 octobre 1925, p. 7.

Jean-François Chrismant, « Le Cinéma : les grands metteurs en scènes : Léonce Perret », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 159, 31 octobre 1925, p. 8.

Jean-François Chrismant, « Le Cinéma : les grands metteurs en scènes : Raymond Bernard », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 160, 7 novembre 1925, p. 7.

100. Germaine Dulac dans Jean-François Chrismant, « Le Cinéma : chez Mme Germaine Dulac », *op. cit.*

101. *Ibid.*

102. Jacques Feyder dans Jean-François Chrismant, « Le Cinéma : les grands metteurs en scènes : chez Jacques Feyder », *op. cit.*

103. *Ibid.*

104. Léonce Perret dans Jean-François Chrismant, « Le Cinéma : les grands metteurs en scènes : Léonce Perret », *op. cit.*

devient l'impression et le montage l'ordonnance raisonnée des tableaux¹⁰⁵ ».

Comme l'a montré Le Forestier dans la communication évoquée en amont, dans la première moitié des années 1920, s'il semble normal à certains auteurs que l'étape du montage entre dans le giron du metteur en scène, c'est vraisemblablement que cette dernière étape est envisagée comme la suite logique, la mise en forme du découpage, cette première phase étant considérée comme prééminente dans le processus de création. Ce même Raymond Bernard, cité dans *Les Couloirs du cinéma* en 1929 par G.-Michel Coissac, formule d'ailleurs clairement cette idée :

Ce qui est vraiment intéressant dans notre métier, ce n'est pas la mise en scène proprement dite, mais le découpage. C'est là que l'on conçoit le film, dans ses plus minutieux détails : angles de prise de vues, possibilités techniques, succession et rythme des scènes. Découpage oblige. Un bon découpage, c'est déjà un bon film. Ensuite, le montage complète l'œuvre de création. Aussi bien je comprends mal qu'on confie la réalisation et le montage d'un film à deux individus différents¹⁰⁶.

À la fin des années 1920 cependant, chez certains théoriciens, la paternité du metteur en scène sur le montage, indépendamment de toute considérations sur le découpage, est un corrélat qui se voit justifié d'une autre façon, et qui s'intègre à une conception plus générale du cinéma et de l'art en général.

b. La « stylisation » par le metteur en scène au moment du montage, une théorie caractéristique de la fin des années 1920

Dans la théorie que formule Levinson dans « La Poétique du film », l'attribution du montage au metteur en scène s'accorde avec la façon générale dont il conçoit l'art¹⁰⁷. L'auteur définit l'œuvre d'art comme étant le résultat d'une double opération. Il s'agit dans un premier temps de prélever des fragments de « réalité », puis de réagencer, d'ordonner ces différents éléments. Levinson aboutit ainsi au concept

105. Raymond Bernard dans Jean-François Chrismant, « Le Cinéma : les grands metteurs en scènes : Raymond Bernard », *op. cit.*

106. Raymond Bernard dans G.-Michel Coissac, *Les Couloirs du cinéma*, Paris, Les Éditions Pittoresques, 1929, p. 56. L'auteur n'indique ni la provenance, ni la date de la source originale.

107. André Levinson, « Pour une poétique du film », *op. cit.*

de « stylisation » qu'il définit comme le « degré d'abstraction » de l'œuvre d'art. Plus les « données immédiates de la réalité » sont transfigurées, plus l'œuvre se voit dotée d'un caractère artistique. L'auteur considère qu'au cinéma, c'est au moment du montage que se joue principalement cette transposition, et, conséquemment, c'est à l'artiste du cinéma, soit le metteur en scène, qu'il appartient de transfigurer l'œuvre : « C'est avec le montage du film [...] que commence pour le cinéaste le travail du style¹⁰⁸ ». Il ajoute : « Jauger la valeur juste et utile de chaque tronçon, c'est le génie même du cinéaste¹⁰⁹ ». Selon le raisonnement de Levinson, cette phase de création semble indéfectiblement devoir revenir au seul et unique metteur en scène. C'est à l'instant du montage que ce dernier s'affirme en tant qu'artiste, qu'il imprègne l'œuvre de son « style ».

En des termes très proches, Michel Gorel, dans l'article qu'il signe pour *Cinéma* en juillet 1929, défend une conception similaire de l'art et, plus particulièrement, du cinéma : « L'art est subjectif. Il est impossible de confondre un arbre “vu par Pierre Mac-Orlan” avec un arbre réel. Et au cinéma – basé ne l'oublions pas, sur la reproduction photographique de la matière – la “subjectivisation” n'est possible que par le seul truchement du montage¹¹⁰ ». L'idée d'une « “subjectivisation” » correspond en tout point au concept de « stylisation » établi par Levinson. Comme chez ce dernier, la théorie que Gorel développe implique l'interprétation personnelle de la nature par le metteur en scène et, conséquemment, sa participation dans le montage du film.

L'idée d'une transfiguration de l'œuvre par le metteur en scène se retrouve également dans le discours de Vuillermoz. Dans son article déjà mentionné et paru dans *Le Temps* en 1920, le critique et théoricien évoquait déjà le travail de « “composition” » – terme par lequel il désigne les procédés du montage – comme un instant d'expression réservé au metteur en scène : « C'est l'heure du choix inspiré, de l'interprétation personnelle, de la vie “aperçue à travers un tempérament”. C'est l'heure du “style”¹¹¹ » L'« interprétation personnelle », le « tempérament » et le « “style” » se rapportent sans équivoque au metteur en scène. L'auteur illustre

108. *Ibid.*, p. 64.

109. *Ibid.*, p. 68.

110. Michel Gorel, « Montage », *op. cit.*

111. Émile Vuillermoz, « Esthétique », *op. cit.*, p. 2.

d'ailleurs ses propos d'un exemple concret : « Le dernier film de Marcel L'Herbier, [*Carnaval des vérités*, 1920] porte l'empreinte d'un style personnel¹¹² ». En 1927, dans le troisième volume de *L'Art cinématographique*, la conception que Vuillermoz propose à nouveau de l'art et du metteur en scène n'est guère différente. Bien que le texte ait pour objet principal l'exploration des liens unissant musique et cinéma, l'auteur ne manque pas de rappeler la nature fondamentalement artistique de ce dernier :

La souple et obéissante manivelle avec son impitoyable mouvement de mitrailleuse, permet au chasseur d'images de les abattre par myriades et de rentrer dans son atelier chargé d'un incomparable butin. Ce butin, il le classera, l'ordonnera, le recomposera et le « pensera » exactement de la même façon que le peintre, le sculpteur, le poète ou le musicien s'installant devant une toile, un bloc de glaise, une feuille de papier blanc ou un piano. Nous retrouvons bien ici la condition essentielle de l'œuvre d'art : la nature vue à travers un tempérament¹¹³.

Au travers des termes « class[er] », « ordonn[er] » et « recomposer », Vuillermoz désigne des procédés qui s'apparentent censément à ceux du montage. C'est cet ensemble d'opérations qui donne une légitimité au metteur en scène en tant qu'artiste, et qui le rapproche du « peintre », du « sculpteur », du « poète » ou du « musicien ». L'image que Vuillermoz dessine du metteur en scène est d'ailleurs celle d'un artiste isolé, travaillant en toute indépendance. À l'instar de Levinson et de Gorel, Vuillermoz estime que l'interprétation de la nature par la personnalité d'un génie individuel est la condition première de tout art ; au cinéma, cette interprétation est celle du metteur en scène à l'instant du montage.

À la fin des années 1920, l'influence sous-jacente de cette théorie, la vision du metteur en scène comme l'artiste du cinéma, du montage comme instant fondamental de création, aboutit souvent à des représentations emphatiques du cinéaste œuvrant au montage de ses films.

112. *Ibid.*, p. 3.

113. Émile Vuillermoz, « La Musique des images », dans André Maurois, Émile Vuillermoz, André Lang, André Berge, *L'Art cinématographique*, vol. III, Paris, Félix Alcan, 1927, pp. 39-66, pp. 41-42.

c. Les représentations du metteur en scène œuvrant au montage

Début 1927, à l'occasion de la sortie du film *Le Joueur d'échec*, James Williard dresse pour *Cinémagazine* le portrait de Raymond Bernard. Adoptant un style romancé et hyperbolique, l'auteur décrit le metteur en scène s'attelant à la tâche du montage :

Lorsque parmi les kilomètres de pellicule impressionnée, [Raymond Bernard] prend place devant la grande table où gisent, indépendantes les unes des autres, quinze cent à deux mille scènes différentes, il a la jouissance profonde du peintre devant la toile où, progressivement, naîtront les tons délicats, harmonieux, les lignes expressives, du sculpteur devant le bloc qu'il taillera et où les reliefs et les creux donneront tout à coup l'apparence de la vie. Et c'est là que l'artiste se révèle, par ce travail écrasant qui, durant des jours et des jours, dans la petite salle de montage, le tiendra penché sous la lampe, les images multiples défilant sous l'acuité du regard, hypertension de l'intelligence sans cesse en éveil¹¹⁴.

Selon les termes de Williard, le metteur en scène fait figure d'un artiste inspiré œuvrant au montage du film dans un état extatique et abattant à lui seul un travail considérable. Dans la description qu'il offre de cet instant, l'auteur suppose une corrélation naturelle évidente entre le metteur en scène et la tâche du montage. Celui-ci en assume la responsabilité puisque, au même titre que le peintre et le sculpteur, il est fondamentalement « artiste ». Réciproquement, c'est à cet instant presque mystique de la conception d'un film que le metteur en scène « se révèle » en tant que tel. En somme, cette représentation s'adosse à la fois sur une conception dans laquelle le metteur en scène assume un rôle artistique prééminent, mais aussi sur une vision du montage comme étape essentielle de la création cinématographique.

Cette image du metteur en scène, virtuose et physiquement investi dans la phase du montage, on la retrouve de manière assez récurrente dans les écrits de la fin des années 1920. Dans *Les Coulisses du cinéma*, paru en 1929, Coissac développe, au moment d'évoquer cette même opération, un style tout aussi lyrique :

114. James Williard, « Raymond Bernard », *Cinémagazine*, n° 2, 14 janvier 1927, p. 67.

Le metteur en scène se passionne [...] à ce travail d'Hercule, plus heureux que le photographe devant la venue d'un négatif. Il va juger de son œuvre et l'harmoniser. De cette cacophonie il tirera le rythme, les accords parfaits ; il est à la phase d'orchestration et du mouvement et de la vie ; une seconde fois il crée, en attendant de voir son œuvre terminée¹¹⁵.

Notons que chez Coissac, la première étape de création est sans doute celle du découpage. Du reste, la métaphore à la fois musicale et mystique qu'il déploie dans ce texte participe à donner du metteur en scène l'image d'un véritable créateur, image qui justifie tacitement son implication personnelle dans la partie esthétique du montage. Pour Williard comme pour Coissac, la tâche du montage revient donc *ipso facto* au metteur en scène qui, selon eux, s'y adonne d'ailleurs avec ferveur. Chez l'un, on parle d'une « jouissance profonde », tandis que, chez l'autre, il « se passionne [...] à ce travail d'Hercule ».

Cette représentation du metteur en scène s'employant absolument au montage de ses films se ressent parfois jusque dans les plus courtes dépêches des revues de la fin des années 1920. Dans le « Courrier des studios », rubrique informative de *La Cinématographie française* qui référence les différents films en cours de réalisation, les informations qui paraissent sur le montage sont la plupart du temps écrites dans un style assez neutre. On lit par exemple que tel réalisateur « commence » ou « procède » au montage de son film. Cela dit, de manière ponctuelle, certaines d'entre elles sont rédigées dans un style légèrement plus emphatique. Dans le numéro du 8 janvier 1927, on lit par exemple la nouvelle suivante : « Feu ! Le grand film de J. de Baroncelli est terminé quant à la prise de vue. L'éminent réalisateur se plonge tout entier dans le travail ardu du montage¹¹⁶ ». Dans cette même revue, paraît, en juillet 1927, une publicité pour un film qui, il me semble, illustre à nouveau cette vision d'un metteur en scène faisant corps avec son montage¹¹⁷ [ill. 7].

115. G.-Michel Coissac, *Les Coulisses du cinéma*, *op. cit.*, p. 183.

116. Anonyme, « Courrier des studios », *La Cinématographie française*, n° 427, 8 janvier 1927, p. 18.

117. Anonyme, Publicité pour La Société des films artistiques "Sofar", *La Cinématographie française*, n° 452, 2 juillet 1927, p. 2.

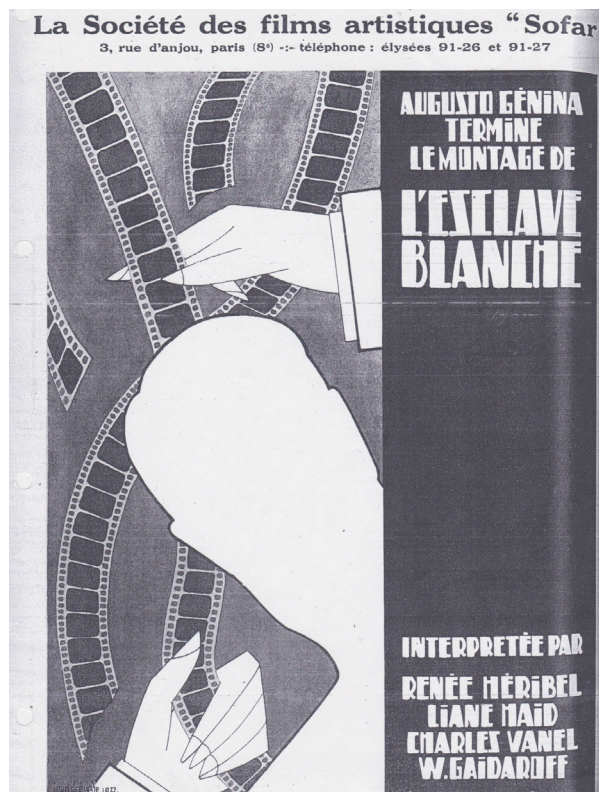


Illustration 7 : Publicité pour *L'Esclave Blanche* (Augusto Genina, 1927) de La Société des films artistiques « Sofar ».

Source : *La Cinématographie française*, n° 452, 2 juillet 1927, p. 2.

On y lit qu'« Augusto Génina termine le montage de *L'Esclave Blanche* ». La vision surplombante de la scène donne le sentiment d'assister – presque en voyeur – à un instant privilégié de la création d'un film ; les contrastes de blancs et de noirs, la silhouette esquissée du metteur en scène, la pellicule flottant dans les airs, offrent du montage l'image d'une étape aussi mystérieuse qu'artistique. L'illustration met en valeur la participation physique du metteur en scène au montage. À la confluence des deux rubans, sa tête, large masse blanche et centrale, évoque la pensée, l'acte de concevoir le film qui va naître de ses réflexions. Bien plus encore, en contact direct avec la pellicule, il concrétise sa pensée de ses propres mains. En somme, l'image laisse l'impression d'une symbiose entre le metteur en scène et le film qu'il monte. C'est, il me semble, cette symbiose qui est à la base de l'argument publicitaire : celle-ci ne peut se solder que par une réussite artistique.

Dans la limite du travail de dépouillement de la presse entrepris au cours cette étude, je n'ai trouvé aucune photographie représentant le metteur en scène à la

table de montage, montant son film. On peut s'étonner par exemple que l'article que Conrad consacre au montage dans le *Cinémagazine* du 27 janvier 1927 n'en comporte aucune. Le texte est pourtant illustré par des portraits de metteurs en scène, et l'on peut supposer, en conséquence, que l'auteur n'avait aucune photographie illustrant l'étape du montage à sa disposition. Les légendes qu'il adjoint aux portraits le laissent d'ailleurs presque entendre. Celui de Dulac, par exemple, est légendé comme suit : « Germaine Dulac attache au montage de ses films une importance capitale. C'est, dit-elle, la partie la plus passionnante dans la réalisation d'un film, c'est aussi la plus délicate¹¹⁸ ». Si le montage est, semble-t-il, peu représenté par l'intermédiaire de photographies dans la presse et les ouvrages de l'époque, la raison en est peut-être qu'à l'inverse des studios – dont on trouve fréquemment des photographies dans les écrits de cette époque –, les lieux du montage ne disposent pas de l'éclairage installé à l'occasion des tournages. En outre, il est probable que la pellicule soit visualisée par le biais d'une lumière artificielle ; on peut supposer, en conséquence, que l'obscurité est de rigueur au moment du montage.

Cependant, comme on l'a vu, on trouve une représentation de la salle de montage dans *Le Film du poilu*, d'Henri Desfontaines. Le metteur en scène d'ailleurs, y apparaît tout autant comme le père créateur du montage. Cependant, attendu que ce film offre également une représentation de la monteuse négatif, nous avons choisi de l'aborder dans le chapitre suivant.

118. Jack Conrad, *op. cit.*, p. 125.

CHAPITRE III. Entre discours et réalités : du partage ambiguë des responsabilités artistiques du montage entre le metteur en scène et *la* monteuse

Chez la grande majorité des critiques, théoriciens et journalistes des années 1920, la paternité du montage est donc manifestement attribuée aux metteurs en scène, qui eux-mêmes, d'ailleurs, s'en revendiquent ouvertement. Cela dit, certains critiques, lorsqu'ils évoquent l'étape du montage, font également mention d'une monteuse. En outre, on trouve parfois dans la presse des articles qui lui sont consacrés. Nous nous interrogerons d'abord, dans cette partie, sur la place qu'occupe *la* monteuse dans les discours. Quelle visibilité a-t-elle au cinéma ? Quelle image en véhicule-t-on ? Quel rôle lui prête-t-on au montage ? En nous appuyant sur ces discours eux-mêmes, qui parfois présentent des différences qui nous ont semblé significatives, nous tenterons de montrer que la monteuse négatif assume, dans les années 1920, un rôle variable et ambigu. Il sera également question, dans ce chapitre, de collaborateurs divers au montage. S'il nous a semblé utile de les évoquer ici, c'est d'abord pour montrer que le metteur en scène, nonobstant le discours qu'il tient, dépend parfois de l'intervention d'autres collaborateurs, mais également pour mettre en relation le rôle que jouent ces intervenants avec les rôles qu'assument certaines monteuses.

A. La monteuse dans l'ombre du metteur en scène : des responsabilités inavouées ?

a. Visibilité et représentations de la monteuse

Critique de cinéma à la fin des années 1920, monteur dans les années 1930, Louis Chavance, qui retrace les débuts de ce métier dans un article qu'il signe en juin 1937 pour *Cinémonde*, jette sur la période du muet un regard teinté d'ironie. L'auteur entend s'inscrire en faux contre les préjugés, qui, à cette époque, circulent autour de la paternité du montage :

Auparavant, 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 générique¹¹⁹.

Chavance laisse donc entendre qu'en dépit des discours dominants, qui, généralement, font du metteur en scène le responsable exclusif du montage, la monteuse négatif, à cette époque, a pu assumer un rôle moins négligeable qu'on ne le laisse généralement supposer. Par ailleurs, comme suggéré dans la citation de cet auteur, la visibilité, et la représentation qu'on en véhicule, celle d'une « humble “colleuse” », concordent avec le rôle qu'on entend lui donner dans le montage du négatif.

Sur trente films¹²⁰ sortis dans le courant des années 1920, et qui, pour la plupart, ont été consultés en DVD à la vidéothèque de la Cinémathèque française, pas une seule fois on ne trouve le nom d'une monteuse au générique. Aussi restreint soit le corpus sur lequel se fonde cette étude, on peut en déduire, à l'instar de Chavance, que les monteuses sont rarement créditées. Qui plus est, aucune mention « montage » ne figure dans le générique des films consultés, et l'on peut supposer, en conséquence, que la paternité – artistique, du moins – de cette étape est tacitement attribuée au metteur en scène.

Si la majorité des monteuses est donc reléguée dans l'anonymat, le cas de Marguerite Beaugé constitue une exception notable. Dans le cadre du travail de Master qu'elle a consacré à la carrière de cette femme en particulier, Eloïse Billois a effectivement relevé que son nom, fait remarquable, figurait aux génériques de *La Dixième symphonie* (Abel Gance, 1918) et de *Napoléon* (Abel Gance, 1925)¹²¹. En outre, comme l'a également remarqué l'auteure de ce mémoire, dans les années 1920, on trouve, à plusieurs reprises, le nom de Marguerite Beaugé dans la presse et dans certaines publicités de films¹²², chose qui, encore une fois, est très rare pour une

119. Louis Chavance, « Le Monteur : sculpteur sur pellicule », *Cinéma*, n° 450, 3 juin 1937, p. 509. C'est Chavance qui souligne.

120. La liste des films dont les génériques ont été consultés figure en bibliographie, p. 145.

121. Eloïse Billois, « Marguerite Beaugé, parcours et statut d'une chef-monteuse dans l'histoire du cinéma français (1892-1977) : les difficultés d'un métier à exister (1907-1937) », mémoire de master sous la direction de Priska Morrissey et Laurent Le Forestier, Université Rennes 2, 2014, p. 98.

122. *Ibid.*, p. 104.

monteuse. En plus d'une visibilité hors-norme, il est possible que Marguerite Beaugé occupe, dans les années 1920, un statut à part, qui la distingue en partie de ce qu'à cette époque, on peut entendre par « monteuse ». Pour cette raison, ce cas particulier sera plus amplement développé dans une partie placée *infra*.

Probablement plus représentative de la monteuse des années 1920 Marguerite Vally sort de l'anonymat en mourant. Début 1927, les rubriques nécrologiques de *La Cinématographie française* et de *Cinémagazine*, relayent cette même information :

L. A. C. E. nous informe de la douloureuse perte qu'elle a subie en la personne de Mlle Marguerite Vally, décédée après une rapide maladie, le 31 décembre dernier. Dans les modestes fonctions de monteuse, la défunte avait su gagner l'estime et l'amitié de tout le monde par son esprit d'excellente camaraderie, son infatigable force de travail et sa haute conscience professionnelle¹²³.

Notons que la présence d'une monteuse dans les lignes de cette colonne est elle-même rare, celle-ci étant habituellement réservée aux acteurs, metteurs en scène, journalistes ou personnages éminents de l'industrie cinématographique. Du reste, Marguerite Vally pourrait incarner, il me semble, l'allégorie de la monteuse dans les années 1920 ; les quelques auteurs qui, à cette époque, s'attardent sur la figure de cette ouvrière, en donnent effectivement, de manière générale, l'image d'une travailleuse joviale et entièrement dévouée à la cause du cinéma. Dans *Les Coulisses du cinéma*, Coissac compare les monteuses successivement à des « abeilles silencieuses » et à des « couturières », affirmant en outre que « le propre d'une monteuse est la bonne humeur¹²⁴ ». Précisons que c'est des monteuses positifs dont il est question. Toutefois, s'il nous a paru faire sens de distinguer les fonctions *des* monteuses de celles de *la* monteuse, l'image que l'on renvoie des unes et de l'autre, selon nous, est sensiblement identique.

De son côté, Jean Antoine, dans un portrait de *la* monteuse qu'il dresse dans *Pour Vous* en janvier 1929¹²⁵, la prétend heureuse de pouvoir œuvrer à la confection des

123. Anonyme, « Échos et Informations », *Cinémagazine*, n° 2, 14 janvier 1927, p. 90. Anonyme, « Propos cinématographiques », *La Cinématographie française*, n° 427, 8 janvier 1927, p. 23. Nous ne sommes pas parvenus à savoir ce que désigne l'abréviation L. A. C. E.

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

125. Jean Antoine, « La Monteuse », *Pour Vous*, n° 10, 24 janvier 1929, p. 14.

films. Avoir une place dans le cinéma, cela semble être une aubaine pour la femme, et, à l'en croire, la monteuse se complaît dans son rôle. Il y voit « une véritable conquête du féminisme », des termes qui peuvent paraître cocasses en regard de l'image qu'il en propose. Adoptant un ton manifestement infantilisant, l'auteur évoque la relation fantasmée qu'elle entretient avec acteurs et actrices célèbres :

Quelquefois, elle est gâtée. Car la monteuse aime les bonbons. Sans les avoir vus autrement qu'en petites images assemblées, elle connaît tous les artistes. Elle dit : « Je coupe le premier plan de Falco », pour Falconnetti, ou encore « Ce titre c'est juste avant l'entrée de Jacquet ». Elle ne dit ni mademoiselle, ni monsieur, parce qu'elle est familiarisée avec ces êtres qui lui courent dans les doigts toute la journée. Le public ne soupçonne même pas son existence [...] Mais elle a l'âme simple et se contente de peu¹²⁶.

Dans l'article qu'elle signe pour *Paris Soir*, Deberre, véhicule des monteuses positif une représentation fort similaire¹²⁷. En dépit du manque de reconnaissance dont elles font l'objet, d'un métier laborieux et d'un maigre salaire, les ouvrières « se passionnent pour leur tâche modeste » et elles se contentent des quelques privilèges que leur offrent leurs fonctions :

[Elles] ne gagnent pas de bien gros salaire. Les sacrifices pécuniaires sont faits pour la partie artistique du film, et il ne reste guère d'argent pour la partie matérielle. Pourtant, les ouvrières ne se plaignent pas, car le métier leur plait. Ce n'est pas une mince satisfaction de connaître avant le public les péripéties de l'œuvre annoncée. Les ouvrières du cinéma savent les premières si telle vedette « rend bien » dans ses « premiers plans », si le truquage d'une reconstitution est heureux. Elles ont leur artiste préféré et les plus jeunes cachent parfois dans la poche un bout de film dérobé sur lequel sourit leur favori. Elles sont fières d'être une parcelle de la grande famille des serviteurs de l'art muet et de penser, lorsqu'elles voient se dérouler le film sur l'écran d'une salle de cinéma, qu'elles ont travaillé à sa création¹²⁸.

L'attitude condescendante que l'on adopte à l'égard *des*, ou de *la* monteuse(s) alimente

126. *Ibid.*

127. Line Deberre, « Les Ouvrières du cinéma », *op. cit.*

128. *Ibid.*

et s'accorde, il me semble, à l'idée qu'elle(s) ne peut, ou ne peuvent assumer au montage que des responsabilités mineures. En outre, on peut supposer que l'image des monteuses positifs, d'une certaine manière, se répercute sur celle de la monteuse négatif : attendu que les unes assument une tâche de nature ouvrière, l'autre ne pourrait jouer au montage négatif qu'un rôle similaire, et qui consisterait à couper et à coller la bande à l'endroit indiqué.

Dans les années 1920, l'image qui se dessine de la monteuse est effectivement celle d'une exécutante dont l'utilité se limite à matérialiser la pensée du metteur en scène et dont la responsabilité s'arrête là où l'aspect esthétique du montage commence.

b. La monteuse : exécutante ou collaboratrice ?

Dans l'article qu'il signe pour *Cinémagazine* en janvier 1927, Jack Conrad, qui propose un résumé technique des opérations du montage négatif, évoque brièvement le rôle de la monteuse. Après la description technique des opérations qui précèdent la constitution du premier bout-à-bout, l'auteur indique :

Ce film brut est ensuite projeté au réalisateur qui indique à sa monteuse les suppressions à effectuer, les alternances de plans à réaliser, dont naîtra une véritable orchestration visuelle, si ledit cinéaste est vraiment un « musicien du silence ». La monteuse recoupe ensuite, seule, le négatif d'après le positif obtenu¹²⁹.

Le travail de la monteuse semble se limiter à l'exécution matérielle des indications que lui donne le metteur en scène et à la conformation du négatif. En revanche, les décisions d'ordre esthétique, « l'orchestration visuelle », est l'affaire du cinéaste. Le metteur en scène conçoit mentalement son montage, et la monteuse exécute les gestes requis pour matérialiser cette pensée. Dans l'article qu'il signe dans *Pour Vous* en janvier 1929, Jean Antoine force le trait de cette hiérarchie :

Qui a dit que les femmes manquaient de patience ? Voyez celle-ci, elle se débat depuis huit

129. Jack Conrad, « Le Montage des films », *Cinémagazine*, *op. cit.*, pp. 123-126, p. 126.

jours au milieu de cent mille mètres de négatifs. Une jeune fille sourit, douze fois en blanc et noir. La monteuse prend une étiquette, un élastique, elle sait, elle, que c'est le 489, bis, ter et la suite. [...] Le metteur en scène arrive, jette son chapeau, pose son pardessus et, parce qu'il a une idée en se levant le matin, démolit en quelques minutes le puzzle qu'elle a patiemment agencé. Calme, elle fait courir le film d'une bobine à l'autre, passe à la projection, pose une épingle, reviens faire une collure¹³⁰.

En dépit de l'empathie qu'elle semble susciter chez Antoine, la monteuse reste avant tout présentée comme subordonnée aux inspirations du metteur en scène exalté, et sa tâche machinale semble dépourvue de toute intention artistique.

Le Film du Poilu d'Henri Desfontaines, offre, lui aussi, une représentation éloquente de ce modèle hiérarchique¹³¹. Immédiatement après le titre annonçant le montage du film, le metteur en scène – dont on aperçoit, en arrière-plan, le chapeau et le pardessus – apparaît seul, assis à sa table ; façon de dire que le montage, c'est lui. Dans le plan d'ensemble qui suit, plus large, on voit, de dos, une monteuse. Bien que l'on distingue mal l'opération à laquelle elle s'affaire, on constate qu'à l'inverse du metteur en scène, elle manipule le film sans le regarder. Par ailleurs, son matériel semble plus rudimentaire : la seule chose qu'on aperçoit est un rouleau de pellicule disposé sur une « dérouleuse à fourche », alors que le metteur en scène, comme on l'a vu, dispose de la table de montage. Elle est donc davantage présentée comme une exécutante que comme une collaboratrice, et ce d'autant plus qu'aucun titre ne l'introduit dans la fiction. Enfouie derrière l'image grandiloquente du metteur en scène, elle apparaît comme un personnage certes participant au montage, mais accessoire. Dans le seul plan où on la voit, l'attention du spectateur est entièrement dirigée vers l'arrivée d'un personnage dans le cadre : c'est l'ami peintre du metteur en scène, qui vient s'informer de l'avancée des opérations. Il ne prête aucune attention à la monteuse et se dirige directement vers le metteur en scène. Tandis que les deux artistes fanfaronnent, la monteuse, imperturbable, poursuit sa besogne. Dans le troisième plan de cette séquence, les deux amis sont réunis dans un cadre dont la monteuse est exclue. L'un semble expliquer à l'autre les principes du montage. Dans le titre qui suit, le metteur en scène déclare : « Dans huit jours, j'aurai fini ». La

130. Jean Antoine, « La Monteuse », *Pour Vous*, n° 10, 24 janvier 1929, p. 14.

131. Henri Desfontaines, *Le Film du poilu*, 1928, *op. cit.*

première personne suggère qu'il s'agit d'un ouvrage individuel et non d'une œuvre collective. L'attitude des différents personnages de cette scène, bien que fictionnelle, témoigne bien, il me semble, du peu d'égards que l'on témoigne à la monteuse et à son travail.

Dans un texte paru au milieu de l'année 1929 dans *La Nouvelle revue politique, littéraire et artistique*, Edmond Lantzenberg offre une image de la monteuse qui tranche singulièrement avec celles qui dominent dans les années 1920¹³². Recensant les différentes phases de la fabrication d'un film, l'auteur s'attarde particulièrement sur l'étape du montage, qui, dit-il, est déterminante. Après en avoir défini les bases, il déclare :

En principe, c'est aux femmes que l'on confie cette délicate besogne qui exige une grande pratique, une bonne vue, et surtout beaucoup de goût. La monteuse prépare le film. Le metteur en scène juge en dernier ressort pour décider les scènes à intercaler et celles à supprimer. Une monteuse est une personne blonde, jolie et qui porte une blouse bleue clair. Cette généralisation ne vaut-elle pas celle de l'Anglais qui avait aperçu une femme rousse à Calais ¹³³?

Tel que le représente Lantzenberg, le travail de la monteuse allie savoir-faire technique et discernement esthétique, elle doit faire preuve de « beaucoup de goût ». Le metteur en scène, quant à lui, aurait plutôt un droit de regard d'ordre général sur le montage, et ne semble en aucun cas responsable de la manipulation. Il fait certes figure de décisionnaire, mais son investissement paraît plus distant et moins déterminant. À l'encontre des discours majoritaires, l'auteur décerne ainsi à la monteuse une large part des mérites du montage. Marquant, volontairement, selon nous, une distance avec les représentations habituelles qu'on propose de la monteuse « blonde » et « jolie », on peut supposer que c'est en connaissance de cause qu'il déploie ce discours contraire à la doxa. Hormis quelques critiques de films parues dans cette même revue généraliste, on ne trouve pas, dans la limite de mes recherches, d'autres textes de cet auteur, et l'on peut donc difficilement envisager ce discours singulier à l'aune de conceptions

132. Edmond Lantzenberg, « Critiques et Propos cinématographiques », *La Nouvelle revue politique, littéraire et artistique*, n° 102, juillet-août 1929, pp. 232-235.

133. *Ibid.*, p. 235.

sur le cinéma qui lui seraient propres.

À mi-chemin entre ces deux représentations antagonistes, certains auteurs proposent de la répartition des fonctions du montage une vision plus nuancée, mais aussi plus ambiguë. Dans un article qu'Arroy signe le 13 juillet 1923 pour *Cinémagazine*, les frontières des responsabilités qu'assume la monteuse se dessinent de manière moins définitive. Dans ce texte, l'auteur entend rendre justice aux laissés pour compte du cinéma, aux métiers de l'ombre :

Au cinéma, alors que l'acteur remporte tous les succès, le metteur en scène la gloire et l'auteur la fortune, il est des artistes ignorés qui, eux, ne récoltent jamais ni lauriers, ni applaudissements, ni profits pécuniaires. Ils sont nombreux : opérateurs, décorateurs, monteuses de films (qui ne sont pas toujours étrangères à la perfection d'une bande)¹³⁴.

Parmi les collaborateurs évoqués, Arroy pose sur la monteuse un regard un peu particulier. En adjoignant cette précision entre parenthèses, l'auteur semble vouloir lui conférer un rôle qui dépasse la simple exécution de tâches manuelles, mais, parallèlement, il laisse entendre que son incidence sur la forme du film relève plus ou moins de l'exception. Ce regard équivoque, Arroy le perpétue dans le texte sur la monteuse qu'il signe pour cette même revue en septembre 1925¹³⁵. Animé par la volonté de mettre en lumière le rôle de la monteuse, mais sans compromettre l'éminence du metteur en scène, l'auteur articule un discours qui finalement peut paraître paradoxal. Il affirme que « son travail n'est pas absolument automatique » et qu'« elle doit faire preuve de beaucoup d'initiative et de sens critique » mais parmi les tâches qu'il décrit comme siennes, l'auteur énumère seulement les opérations techniques et manuelles du montage négatif, le versant décisionnel de cette étape restant attribué au metteur en scène :

Quand le metteur en scène a terminé la prise de vues de son film, il se trouve devant un amas considérable de petits bouts de pellicule dont beaucoup, lorsqu'il a tourné les scènes plusieurs fois, sont la répétition des uns des autres. Maintenant, il faut choisir dans ce monceau de

134. Juan Arroy, « Les Poupées de M. Starewitch », *Cinémagazine*, n° 28, 13 juillet 1923, p. 55.

135. Juan Arroy, « Les Collaborateurs du studio : la monteuse », *Cinémagazine*, n° 39, 25 septembre 1925, p. 519.

fragments pelliculaires les meilleurs exemplaires de chaque scène et les coller bout à bout pour la projection. Alors le metteur en scène décidera lequel on doit conserver définitivement. Ensuite, il faudra reprendre tous les fragments choisis par le réalisateur et qui constitueront tout à l'heure le film définitif, prêt à être montré au public, et les coller bout à bout dans l'ordre des scènes numérotées sur le scénario, non sans avoir au préalable coupé les déchets de la scène. [...] Le collaborateur du studio chargé de cette besogne est la monteuse¹³⁶.

Plus loin dans le texte, il indique d'ailleurs : « la monteuse n'a qu'une autorité plus en rapport avec son utilité et elle ne monte jamais un film que sous la direction du metteur en scène¹³⁷ ». Dans les propos d'Arroy, on a du mal à discerner la limite des responsabilités qu'assument l'un et l'autre. La « direction » du metteur en scène, « l'initiative » et « le sens critique » de la monteuse, ne sont éclairés d'aucune explication, et de ce fait, les termes demeurent assez ambigus. Dans le texte qu'elle signe pour *Paris Soir*, Line Deberre, introduit plus explicitement l'idée d'une interaction entre metteur en scène et monteuse¹³⁸.

Si l'auteure rappelle que « le metteur en scène assiste et dirige le travail », elle précise également que cette relation de soumission peut prendre, à l'occasion, la tournure d'un dialogue, d'un échange : « il arrive que l'ouvrière donne son avis, discute et obtienne gain de cause ». Plus qu'une exécutante, Deberre laisse entre que la monteuse peut s'élever au niveau de collaboratrice, et parfois faire valoir son avis auprès du metteur en scène.

L'ambiguïté, mais aussi le décalage entre les différents discours qui convergent autour des responsabilités du montage témoignent vraisemblablement d'une réalité élastique et variable. Les frontières du rôle qu'assume la monteuse négatif, mal définies dans les années 1920, dépendent visiblement des usages du metteur en scène, des libertés qu'il lui accorde, ou de l'initiative dont elle fait elle-même preuve. Si l'on trouve, à cette époque, peu d'informations ou de témoignages qui documentent l'implication ou le travail d'une monteuse sur tel ou tel film, c'est certainement parce que l'idéologie en vigueur fait du metteur en scène le responsable emblématique du montage, tout autre participant étant alors généralement relégué dans l'ombre de

136. *Ibid.*

137. *Ibid.*

138. Line Deberre, « Les Ouvrières du cinéma », *op. cit.* Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

l'anonymat.

B. La diversité des intervenants au montage du négatif : des exemples de collaboration variés

a. Assistants, opérateurs et autres collaborateurs du montage

Dans l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Jeancolas et intitulé *L'Auteur d'un film : description d'un combat*, Vincent Pinel dont l'étude est centrée sur l'entre-deux-guerres, propose une courte rétrospective sur les débuts du métier de monteur¹³⁹. Selon lui, avant la fin des années 1920, la monteuse n'était ni plus ni moins qu'une ouvrière « sans initiative », et suivant les « indications d'une "conduite" ». S'il donne du rôle de la monteuse une vision quelque peu définitive, l'auteur ne présente cependant pas le metteur en scène comme seul responsable potentiel des aspects esthétiques du montage :

Le travail « créateur » était effectué soit par le réalisateur lui-même (Raymond Bernard, Alberto Cavalcanti, Jean Epstein, Jacques Feyder, Abel Gance), soit par l'opérateur (Maurice Champreux pour Feuillade), soit par l'assistant réalisateur (André Cerf pour certains Renoir), soit par un collaborateur important extérieur au film (Jean-Louis Bouquet pour Fescourt)¹⁴⁰.

Ainsi que le souligne Pinel, dans les années 1920, outre le metteur en scène et la monteuse, il est des films dans lesquels d'autres intervenants sont associés aux opérations du montage. Toutefois, il me semble que dans certains cas, plutôt que l'ouvrage d'une personne en particulier, le montage d'un film gagne à être envisagé comme le fruit d'une collaboration. En effet, plusieurs sources, ou témoignages relatifs à l'époque du muet, tendent à montrer que les responsabilités des différentes opérations techniques et esthétiques sont parfois partagées entre plusieurs intervenants.

139. Vincent Pinel, « L'Entre-deux-guerres : mais qui est donc l'auteur d'un film ? », dans Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel, *L'Auteur du film : description d'un combat*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1996.

140. *Ibid.*, p. 114.

Comme indiqué dans la citation ci-dessus, il semble que l'assistant, pour différentes raisons, soit parfois associé aux opérations du montage. Dans un entretien réalisé en 1984 par Heiner Gassen et Georges Strum, et paru dans la revue *Archives* en février 1988, André Cerf, assistant sur le tournage du *Tournoi dans la cité* (Jean Renoir, 1928), dit effectivement avoir assumé une part des responsabilités du montage :

Au début nous nous partagions la tâche avec Jean Renoir et Marguerite Houllé, qui devint plus tard, Marguerite Renoir. Mais Jean ayant dû partir en Algérie pour tourner *Le Bled* [...] je restai seul devant cet amas de pellicule, avec la perspective de le rejoindre aussitôt le montage du *Tournoi* terminé¹⁴¹.

Initialement répartie entre l'assistant, la monteuse et le metteur en scène, la responsabilité du montage, en l'absence de Renoir, est donc confiée à André Cerf. Une courte dépêche, parue en janvier 1926 dans *Les Spectacles* semble attester d'un cas similaire. Probablement dans un souci d'efficacité, et en raison, à nouveau, de l'indisponibilité du metteur en scène, l'assistant, avant la fin du tournage cette fois, semble avoir commencé seul le montage du film *Yasmina* (André Hugon, 1926) :

M. André Hugon, ayant terminé aujourd'hui les intérieurs du film *Yasmina*, dont le dernier fut une somptueuse reconstitution de danses arabes, s'embarque demain, pour la Tunisie, avec ses interprètes. M. Max de Rieux, son assistant, reste à Paris pour commencer le montage du film¹⁴².

Jacques Manuel – entre autres assistant et costumier de L'Herbier – a vraisemblablement lui aussi été sollicité pour le montage de certains films de ce metteur en scène. Interrogé en 1945 par Henri Langlois et Jean-Georges Auriol dans le cadre de la Commission de recherche historique de la Cinémathèque française, celui-ci indique la façon dont étaient réparties les opérations du montage de *Vertige* (Marcel L'Herbier, 1925) : « les films étaient montés par Marcel L'Herbier et Jacques Catelain.

141. André Cerf, Heiner Gassen, Georges Strum, « Entretien avec André Cerf », *Archives*, n° 11, février 1988, p. 4.

142. Anonyme, « Petites nouvelles », *Les Spectacles*, n° 109, 29 janvier 1926, p. 15.

Ils étaient collés par Suzanne Catelain et moi-même¹⁴³ ». Sans pouvoir clairement définir quelle responsabilité assume chacune des personnes citées, d'après les dires de Manuel, L'Herbier et le célèbre acteur Jacques Catelain semblent plutôt s'occuper des aspects esthétiques et décisionnels du montage, tandis que Suzanne Catelain et lui semblent dévolus à son exécution pratique. Dans le même entretien, Manuel raconte avoir également participé au montage de *L'Argent* (Marcel L'Herbier, 1928) :

- Henri Langlois : Il y avait un assistant, certainement. Vous étiez, vous, pour les costumes ?
- J. Manuel : Je faisais les costumes, et j'ai fait l'assistant et le montage.
- Henri Langlois : C'est donc vous qui avez fait le montage, et pas L'Herbier ?
- J. Manuel : L'Herbier en a fait une partie, vous vous rendez compte de l'amas de pellicules ¹⁴⁴!

C'est donc la quantité de pellicule impressionnée au tournage qui semble ici justifier le partage du travail entre Manuel et L'Herbier.

Dans l'article qu'il signe en 1985 pour *Cinématographe*, Jean Dréville, qui a assisté au montage du film, donne une version des faits sensiblement identique¹⁴⁵. Il indique cependant que Suzanne Vial, qui n'est autre que la Suzanne évoquée par Manuel, a également assumé une part des responsabilités du montage de *L'Argent* :

En fait L'Herbier ne montait pas seul. Suzanne Vial son assistante à la mise en scène et son décorateur Jacques Manuel, travaillaient également avec lui. Chacun montait une séquence dans son coin, ils organisaient une projection et discutaient ensemble des modifications à apporter¹⁴⁶.

Une courte dépêche, parue en novembre 1928 dans le numéro inaugural de *Pour Vous*, tend à témoigner du décalage qui sépare les réalités de ce travail des représentations qu'on en véhicule. Elle indique : « Au montage, à Billancourt, nous avons trouvé,

143. Jacques Manuel, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds CRH, CRH 023.

144. Henri Langlois, Jacques Manuel, *Ibid.*

145. Jean Dréville, « Casser le marbre », *Cinématographe*, n° 108, *op. cit.*

146. *Ibid.*, p. 16.

ciseaux en mains, Marcel l'Herbier qui termine *l'Argent*¹⁴⁷ ». L'aspect collectif du montage de ce film est donc occulté. L'Herbier apparaît comme seul responsable des opérations, et son implication est d'autant plus suggestive qu'il est présenté « ciseaux en mains », outil emblématique du montage qui ici incarne véritablement la paternité du metteur en scène sur cette phase. Pour autant, on peut imaginer que L'Herbier était tout simplement seul lorsque le journaliste de *Pour Vous* s'est présenté dans la salle de montage.

Au demeurant, ces témoignages rétrospectifs tendent également à montrer que certains collaborateurs peuvent assumer différentes responsabilités sur un même film : en plus de sa participation au montage, Manuel a vraisemblablement fait office d'assistant et de costumier. Dans l'entretien susmentionné, ce dernier suggère en outre que Suzanne Catelain prenait « des indications¹⁴⁸ » pendant le tournage de *L'Argent*, un rôle qui s'apparente à celui que l'on désignera plus tard par l'appellation de script-girl.

Comme le suggère Pinel dans *L'Auteur d'un film*, il semble que l'opérateur de prises de vues ait également été – et plus que les autres collaborateurs du film – enclin à participer au montage à l'époque du muet. Dans son *Catalogue des films français de long métrage* relatif à la période 1919-1929, Raymond Chirat attribue à l'opérateur Maurice Champreux la paternité du montage de tous les films de Louis Feuillade parus entre 1919 et 1925¹⁴⁹. Quelques cas similaires, rapportés par la presse du début des années 1920, confirment que Champreux ne fait pas figure d'exception. Dans un article d'André Tinchant paru en novembre 1922 dans *Cinémazine*, l'auteur rapporte par exemple les paroles de René Carrère, metteur en scène du film *Corsica* (René Carrère, 1923) : « J'ai complètement terminé les intérieurs de *Corsica*, mes opérateurs et moi travaillons ardemment au montage de ce film qui sortira en novembre¹⁵⁰ ». On peut voir ces quelques exemples comme une réminiscence des usages en vigueur dans les années 1910, période durant laquelle l'opérateur était plus systématiquement associé au montage. Dans la thèse qu'elle a consacrée à

147. Anonyme, « Studios et Plein air », *Pour Vous*, n° 1, 22 novembre 1928, p. 14.

148. Jacques Manuel, *op. cit.*

149. Raymond Chirat, *Catalogue des films français de long métrage : films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Éditeur scientifique, 1984.

150. René Carrère dans André Tinchant, « Chez René Carrère », *Cinémazine*, n° 44, 3 novembre 1922, pp. 161-162, p. 162.

la naissance du métier d'opérateur de prise de vue en France, Priska Morrissey a effectivement relevé que ce dernier « intervient dans le montage au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale¹⁵¹ ».

Les quelques exemples convoqués en amont, permettent, il me semble de nuancer cette vision en partie faussée du metteur en scène comme seul auteur du montage dans les années 1920, représentation qui domine et transparaît dans la presse de l'époque. Selon les contingences, ou les habitudes du metteur en scène, cette étape peut ainsi être partiellement ou intégralement déléguée à des intervenants divers : elle est parfois le fruit d'une collaboration entre un metteur en scène, une monteuse, et d'autres intervenants. Dans l'article sur le montage muet, qu'il signe pour *Cinématographe* en 1985 c'est vraisemblablement à ces intervenants que Jean Mitry se réfère lorsqu'il parle de « monteurs » :

Jusqu'à la fin du muet, et même au-delà bien souvent, le monteur ne fut guère mieux qu'un assistant de première classe susceptible, en raison de ses compétences, de discuter et de donner des suggestions au metteur en scène¹⁵².

Dans cet article, Mitry distingue clairement, à l'époque du muet, le « monteur » ou « assistant de première classe » des « ouvrières spécialisées qui montaient les négatifs en laboratoires¹⁵³ ». Dans les années 1920, Marguerite Beaugé, il me semble, est à mi-chemin entre ces deux catégories. Mitry d'ailleurs, lui donne à la fois les noms de « monteuse » et de « monteur » :

L'un des tout premiers monteurs fût... une monteuse formée dans les laboratoires éclair : Marguerite Beaugé qui, dès 1917, monta les films d'Abel Gance (entre autres) et qui le suivit tout au long de sa carrière¹⁵⁴.

Ainsi que le suggère Mitry, Marguerite Beaugé semble constituer un cas à part dans

151. Priska Morrissey, « Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926) », thèse de doctorat sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris 1, 2008, p. 268.

152. Jean Mitry, « Au temps du muet », *Cinématographe*, n° 108, mars 1985, pp. 8-10, p. 9.

153. *Ibid.*, p. 8.

154. *Ibid.*, p. 9.

le paysage cinématographique des années 1920.

b. Marguerite Beaugé, entre monteuse et assistante

Un document, figurant en annexe du mémoire qu'Éloïse Billois a consacré à Marguerite Beaugé, donne un aperçu global de la carrière de cette femme¹⁵⁵. Il s'agit, comme l'indique l'auteure, d'un « carnet où Marguerite Beaugé note sa filmographie pour l'envoyer à la CAPRICAS et toucher sa retraite¹⁵⁶ ». Si l'on s'en reporte à cette source, l'année 1919 fait visiblement date pour Beaugé. D'une part, elle se dit désormais « chef monteuse », un terme qu'elle applique certainement de manière rétrospective à sa carrière, puisqu'à ma connaissance, il n'est pas employé dans les années 1920. D'autre part, à partir de 1919, elle n'indique plus les laboratoires dans lesquels elle a travaillé mais les films auxquels elle a participé. Aussi fragile que soit cette hypothèse, on peut imaginer que Marguerite Beaugé ait alors changé de statut : suite à la relation de confiance qu'elle a établie avec Gance, ou après avoir acquis une certaine notoriété, elle est peut-être passée de l'ouvrière rémunérée à l'heure dans une usine de tirage, à une carrière en indépendante, et dans laquelle elle a été amenée à exercer des fonctions qui ne se limitent plus au montage. Si l'on s'en tient toujours à cette hypothèse, on peut également présumer que le statut de Marguerite Beaugé, dans les années 1920, s'apparente finalement plus à celui d'un assistant qu'à celui d'une monteuse. Dans son mémoire, Billois souligne d'ailleurs que sur *La Fin du monde* (Abel Gance, 1929), elle a conjointement assumé les fonctions de monteuse, d'assistante, et de « secrétaire de plateau¹⁵⁷ ».

Outre le cas de Beaugé – qui bénéficie clairement d'une visibilité hors du commun dans les années 1920 –, il est possible que d'autres femmes aient entretenu des rapports privilégiés avec certains metteurs en scènes. Il est envisageable, en conséquence, que les monteuses négatif des usines et ce que Mitry appelle les « monteurs », ou « assistants de première classe », soient deux catégories parfois perméables. Le cas de Marguerite Houllé, par exemple, mériterait de plus amples recherches. Dans un entretien paru dans *Le Technicien du film*, celle-ci dit avoir été

155. *Ibid.*, p. 116.

156. *Ibid.*, p. 12.

157. *Ibid.*, p. 84.

monteuse dans les usines Pathé dès 1921, et avoir monté la majorité des films de Renoir jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale¹⁵⁸. Elle n'indique pas, malheureusement, quand, et surtout comment a débuté sa collaboration avec le metteur en scène. Il serait intéressant de savoir, en outre, si lorsqu'elle participe au montage du *Tournoi dans la cité*, en 1928, elle est employée par une usine de tirage ou par la société qui produit le film.

158. Marguerite Renoir, Suzanne de Troye et Marinette Cadix dans Jean Fléchet, « L'Actualité du montage », *Le Technicien du film*, n° 57, janvier 1960, pp. 4-5.

SECONDE PARTIE

**Masculin singulier
ou l'apparition du métier de monteur**

S'il existe déjà une forme de collaboration au montage dans les années 1920, elle se présente avant tout comme subreptice ; la représentation du metteur en scène comme responsable du montage est véritablement celle qui transparaît dans les écrits de l'époque. Ce corrélat cependant, n'est pas sans poser question. Le metteur en scène doit-il exécuter son montage lui-même ? Ce travail doit-il être délégué à une personne différente ? Quels seraient les avantages, ou les inconvénients, d'une telle division ? À la fin des années 1920, ces questions convergent vers un collaborateur masculin : le monteur. Dans un premier temps, et sur la période muette, c'est la place du monteur dans les discours dont il sera question. Il s'agira de revenir sur la façon dont s'invente ce collaborateur : comment le voit-on, comment se le représente-t-on, et quelles questions suscite-t-il dans les milieux du cinéma.

Cette idée d'un métier du montage, dans une certaine mesure, se concrétise au moment du passage au sonore. Dès lors, on distingue en effet les premiers signes d'un processus de professionnalisation dans ce domaine. Dans un second temps nous nous intéresserons alors à la professionnalisation du métier monteur, et nous tenterons de comprendre ce en quoi elle est liée à l'avènement du sonore.

CHAPITRE IV. Du « metteur au point » au monteur : l'invention d'un métier

L'idée qu'une personne différente du metteur en scène puisse intervenir au montage est latente au moins dès la première moitié des années 1920. Elle se cristallise alors, semble-t-il, autour d'un intervenant qui joue déjà un rôle dans la production des films en France. Bien qu'elles émanent d'une période et d'un contexte différent de celui annoncé pour cette étude, il nous a paru utile de revenir d'abord sur les questions que suscite cet intervenant, questions qui selon nous, préfigurent en partie celles que posent le monteur à la fin de cette décennie.

À la veille du parlant, c'est, semble-t-il, autour du « cutter » ou « editor » américain que gravitent les questions ayant trait à la paternité du montage. Pour tenter de mieux comprendre la portée des discours formulés sur ce spécialiste américain, nous reviendrons, plus généralement, sur les débats ayant trait à la division des tâches

au cinéma.

Finalement, nous tâcherons de montrer, toujours par l'analyse de discours, que le monteur, à la fin des années 1920, est de plus en plus envisagé comme un métier, métier qui en outre se conjugue au masculin singulier.

A. Le « metteur au point », ancêtre du monteur

a. Les fonctions du « metteur au point »

Dans les années 1920, si le metteur en scène, dans son contrat, ne prévoit, ou n'obtient de son éditeur aucun accord relatif à l'intégrité du film, aucune législation n'empêche ce dernier de le remanier à sa convenance¹⁵⁹. En outre, rien n'interdit non plus le loueur de réviser le montage des films qu'il a en sa possession.

Il existe, semble-t-il, à cette époque, un personnel plus ou moins spécialisé dans cette tâche. Dans un article paru dans le numéro du 21 janvier 1921 de *Cinémagazine*¹⁶⁰, Hébertal définit le rôle de celui qu'il appelle le « metteur au point », une fonction dont il fait visiblement lui-même l'usage. Selon l'auteur, ce « collaborateur », qui est au service de « l'éditeur », a pour charge de réviser le premier positif délivré par le metteur en scène. Le « metteur au point », nous dit-il, est secondé par ce que l'on présume être des monteuses : « Il est assisté généralement d'une ou plusieurs ouvrières rompues à ce genre de travail et cueillant au vol les indications qui leur sont données¹⁶¹ ». Les fonctions qu'Hébertal prête au metteur au point sont précisément définies, et chacune d'entre elles est enrichie d'un exemple tiré de sa propre expérience. Il peut s'agir de raccourcir voire d'éliminer certaines portions du film, lorsque qu'il juge, par exemple, que « le metteur en scène [...] a “tiré au métrage” sans autre utilité que de fatiguer l'attention du public¹⁶² ». Il est également question d'insérer de nouveaux titres destinés à rendre l'histoire plus compréhensible par le spectateur, de supprimer les invraisemblances, et de peaufiner

159. Voir à ce propos, Dimitry Vezyroglou, *Le Cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS, 2011, pp. 31-32.

160. Hébertal, « Comment on fait un film : le metteur au point », *Cinémagazine*, n° 1, 21 janvier 1921, pp. 18-20.

161. *Ibid.*, p. 18.

162. *Ibid.*

les raccords qui relient les différents « tableaux ». Deux illustrations, réunissant chacune deux photogrammes, ont été insérées pour illustrer le principe et l'intérêt de cette dernière opération [ill. 8].

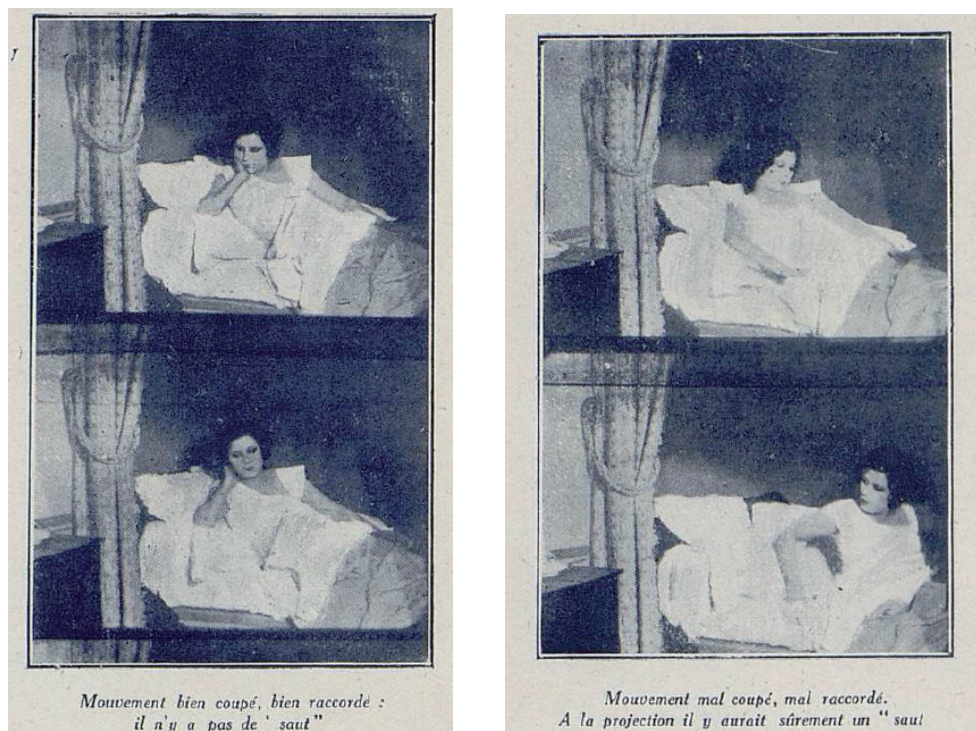


Illustration 8 : Le mouvement bien et mal « raccordé » selon Hébertal

Source : Hébertal, « Comment on fait un film : le metteur au point », *Cinémagazine*, n° 1, 21 janvier 1921, pp. 18-19.

Sous la première, l'auteur indique : « Mouvement bien coupé, bien raccordé il n'y a pas de "saut"¹⁶³ ». Sur chaque photogramme, on peut voir une femme avachie sur un lit, photographiée selon le même angle de prise de vue et à la même échelle de plan. Seule la position de la femme varie sensiblement d'un photogramme à l'autre. Sous la seconde illustration, qui représente le cas inverse, l'auteur indique : « Mouvement mal coupé, mal raccordé. À la projection, il y aurait sûrement un "saut"¹⁶⁴ ». On peut présumer, en conséquence, que « raccorder un mouvement » consiste non pas à relier deux tableaux photographiés selon un angle, ou selon une échelle de plan différente, mais à camoufler une coupe.

Si l'auteur s'attarde particulièrement sur les enjeux esthétiques et narratifs

163. *Ibid.*

164. *Ibid.* p. 19.

de cet emploi, on comprend que la révision du film répond aussi à des nécessités d'ordre commercial. Au détour d'un passage dans lequel il insiste sur le savoir-faire et l'expérience qu'exige le travail de « mise au point », il imagine l'embarras d'une personne non qualifiée, et à qui l'on dirait : « “Vous allez réduire ce film à 1200 mètres de tableaux qui, joints à environ 300 mètres de titres, feront une bande commerciale et facilement exploitable de 1500 mètres”¹⁶⁵ ». Les directives de cet interlocuteur – qu'il ne nomme pas, mais qui à tout d'un éditeur – laissent entendre que la tâche de cet intervenant consiste aussi à conformer le film aux normes de l'exploitation. Dans un témoignage qu'il livre à *La Cinématographie française* en février 1927, Roger Lion, sans cependant faire mention de l'intervenant chargé du remontage, confirme l'existence de cette pratique à la fin des années 1920. Partageant son expérience de metteur en scène, celui-ci évoque les difficultés qu'il rencontre pour obtenir un métrage admissible : « Presque toujours, mon premier montage, que je voudrais définitif, atteint 3000 mètres, les coupures me deviennent alors fort pénibles et découragé, j'en arrive à autoriser l'éditeur, pour des “raisons commerciales”, à tailler en pleine chair ¹⁶⁶! ».

Une catégorie, apparue dans l'édition 1925 de l'annuaire du *Tout-Cinéma*¹⁶⁷, pourrait coïncider avec l'intervenant qu'Hébertal désigne sous le nom de « metteur au point ». L'entrée « montage des films », à la table des matières renvoie dans cette édition à deux pages distinctes : celle des usines de développement et de tirage, et celle des « Titreurs Adapteurs ». On trouve, dans cette seconde catégorie, une vingtaine de noms, dont d'ailleurs celui d'un certain Hébert, dont le nom n'est pas sans ressemblance avec celui d'Hébertal. À cette page figure également une publicité pour un certain « Fernand Sursin », qui propose ses compétences pour des travaux de « Titrage et Mise au Point de Films Cinématographiques ». Sur la page attenante, une seconde publicité pour un certain « Faivre, auteur et metteur en scène » qui précise : « 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 titres, de coupes, rigoureusement adapté aux

165. *Ibid.*, p. 20.

166. Roger Lion, « Lettre de M. Roger Lion », *La Cinématographie française*, n° 432, 12 février 1927, p. 8.

167. *Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1925, pp. 506-507. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

nécessités de la Censure, de l'usinage et de la partie commerciale ». Si l'on retrouve les termes de « mise au point » dans ces deux publicités, les fonctions que proposent ces deux individus excèdent cependant celles qu'Hébertal prête au « metteur au point ». Par ailleurs, on trouve dans cette catégorie des profils assez divers : un certain Handjan se dit spécialisé dans les « traductions en toutes langues », Tabuteau est « chef du service des titres » chez Gaumont, tandis que Louis D'Hée précise qu'il occupe la fonction de « directeur artistique chez Fox Film ». Les autres individus qui figurent sur cette liste n'offrent aucune précisions quant à la nature de leurs fonctions. Cependant, il est possible qu'on trouve ici trace, même infime, même ambiguë, des fonctions liées à celles du « metteur au point » au sens où Hébertal l'entend.

Bien qu'Hébertal en parle comme d'un intervenant commun au cinéma, en l'absence d'autres sources, il est difficile de savoir dans quelle mesure celui qu'il appelle le « metteur au point » est intégré au système de production des films ; les conditions de travail, et le statut de ce collaborateur restent donc à découvrir. On peut toutefois émettre l'hypothèse qu'au même titre que la monteuse, dans les années 1920, le « metteur au point » a parfois pu jouer au montage un rôle moins négligeable que son invisibilité ne le porte à croire.

Aussi floues que puissent être la nature et les caractéristiques de ce travail, deux opinions contraires se cristallisent autour de la figure de cet intervenant. Dès avant 1920, la légitimité de ce dernier est discutée, et cela généralement par l'entremise de débats attendant à la pratique du remontage. La plupart des journalistes qui défendent une conception du cinéma dans laquelle le metteur en scène serait l'auteur du film s'indignent d'une telle pratique, qu'ils estiment nuisible à la fois à l'art et à la réputation de ce dernier, dont l'œuvre et la pensée seraient dénaturées. À l'inverse, certains auteurs estiment que le travail de cet intervenant peut être profitable à la qualité du film et à son succès auprès du public. Par ailleurs, celui qu'Hébertal appelle le « metteur au point » ne semble bénéficier d'aucune appellation usuelle dans les années 1920, et, dans la première moitié de cette décennie, le terme « monteur » semble également parfois utilisé à l'usage de cet intervenant.

b. Le « monteur » ou « metteur au point : un collaborateur de l'éditeur offrant un regard extérieur sur le film

Dans un article paru dans *La Cinématographie française* en janvier 1919¹⁶⁸, Guillaume Danvers, qui, à cette époque déjà, revendique la « puissance paternelle » du metteur en scène sur « l'œuvre », estime que le film, une fois achevé, doit demeurer tel que l'a conçu ce dernier. En conséquence, toute révision de la part des éditeurs ou loueurs est considérée comme illégitime : « L'auteur d'un film [le metteur en scène] a des droits imprescriptibles sur son œuvre. L'éditeur ou le loueur n'en ont qu'un, le refuser. Mais du moment où ils l'ont acheté ou pris à la redevance, ils n'ont pas le droit de le modifier ». S'adressant à ces mêmes « éditeurs et loueurs cinématographiques », et se réclamant du « respect » que l'on témoigne à l'intégrité des œuvres picturales, il ajoute : « Messieurs, [...] veuillez avoir le même respect de l'œuvre et imposer ce respect à vos “monteurs de bandes” qui ont le défaut de vouloir collaborer à une œuvre qu'il n'ont pas conçue. Cette collaboration indésirable, on n'en veut pas, on n'en veut plus ».

Deux ans plus tard, en janvier 1921, la parution de l'article d'Hébertal sur le « metteur au point » suscite une contestation de la part d'un certain M. Ketterer, lecteur de *Cinémagazine*, et qui partage l'indignation de Danvers¹⁶⁹. Cependant, plus qu'un collaborateur importun, Ketterer voit dans le « metteur au point » une menace pesant sur les prérogatives du metteur en scène. Dans cette lettre, parue dans la même revue le 11 février, l'auteur reproche à Hébertal de laisser entendre que cet intervenant pourrait s'arroger une part des responsabilités du montage. Il estime de son côté que tel ne doit pas être le cas, et rappelle que le metteur en scène « seul est qualifié pour établir un premier positif », et que « lui seul doit en prendre la responsabilité ». Selon Ketterer, le « metteur au point », parce qu'« étranger à la réalisation du film », n'est en droit, ni de collaborer au montage, ni de revenir sur celui établi par le metteur en scène ; son intervention n'est acceptable que « lorsqu'il s'agit d'un film étranger qui a besoin de plus ou moins de modifications pour passer sur les écrans français ».

168. Guillaume Danvers, « Les Droits de l'auteur sur son œuvre », *La Cinématographie française*, n° 2, 11 janvier 1919, pp. 29-30. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

169. Ketterer, « Ce qu'écrivent nos lecteurs », *Cinémagazine*, n° 4, 11 février 1921, p. 27. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

À cette publication suit une réponse d' Hébertal, parue quelques semaines plus tard¹⁷⁰. Dans cet article, l'auteur s'attache non plus à définir les fonctions du « metteur au point », mais à montrer les avantages et intérêts que présentent la révision du film par ce collaborateur. Il objecte à son « contradicteur » que la vision du metteur en scène sur son film se trouve entachée par l'affection qu'il a développée pour ses images et pour leur conception. Après l'élaboration d'un premier montage, Hébertal considère que celui-ci n'est plus à même de juger le film avec équité :

Il est indiscutablement préférable que le metteur au point définitif d'une bande ne soit pas le collaborateur de la première heure et voici pourquoi : envisageons l'hypothèse d'un auteur de scénario doublé d'un metteur en scène. Il a conçu une œuvre, soit imaginative, soit tirée d'un auteur et il l'a réalisée cinématographiquement. Cette œuvre est sienne, c'est son enfant et il éprouve pour cet enfant la tendresse jalouse d'un père. Son œuvre est « un tout » auquel, par définition, il ne faut rien modifier, ni retrancher et, cependant, il est mauvais juge car, en l'espèce, il est juge et partie¹⁷¹.

L'auteur en conclut à la nécessité d'un intermède plus objectif et capable de concilier exigences artistiques et impératifs commerciaux :

Le « metteur au point » du film est l'arbitre obligé, l'arbitre nécessaire, l'arbitre indispensable, considérant l'œuvre sous un autre angle, estimant qu'il ne s'agit pas seulement de faire de l'art pour l'art, mais que l'éditeur peut avoir la légitime prétention de tirer parti du travail de son collaborateur le metteur en scène, et de rentrer, commercialement parlant, dans tout ou partie de ses avances. Il remanie avec toute la délicatesse possible et sans modifier en rien l'œuvre elle-même, les passages qu'il estime être du remplissage ou des longueurs inutiles au développement de l'action. Là où le « scénariste metteur en scène » s'est étendu complaisamment et a développé outre mesure son idée, le metteur au point, fort de son expérience, lui mesure un peu l'espace et le temps, question de tact¹⁷²...

Tel que le décrit le Hébertal, le « metteur au point » se présente donc avant tout

170. Hébertal, « Le Metteur au point d'un film », *Cinéma*, n° 8, 11 mars 1921, p 10.

171. *Ibid.*

172. *Ibid.*

comme un collaborateur de l'éditeur. Cela n'en suppose pas moins une forme de collaboration avec le metteur en scène, mais selon lui, elle se pense nécessairement sur le mode du conflit : il s'agit de faire revenir le metteur en scène sur ses opinions, de lui faire entendre raison. Les exemples qu'il convoquent, tiré de sa propre expérience, illustrent éloquemment cette idée. L'auteur relate effectivement de plusieurs différents qui sur un film, l'opposèrent à un certain « A. G. », dont il a jugé bon de ne donner que les initiales. L'un d'eux est relatif à un titre, considéré comme incompréhensible par Hébertal, tandis que dans l'autre, il est question de décence et de bienséance :

Dans un film remarquable et qui eut un succès très mérité d'ailleurs, l'auteur [le metteur en scène] avait intercalé une scène qui, pour charmante qu'elle fut, aurait effarouché le public. On voyait un vieux domestique très dévoué à ses maîtres et davantage, à leur progéniture, donnant un bain à un bébé déjà grandelet, le bouchonnant complaisamment et étalant pendant une cinquantaine de mètres, un mignon gamin dont la virilité s'affirmait d'une façon peut-être excessive. Je me permis donc de conseiller, tout en gardant le tableau, d'en supprimer le « superflu » et de conserver seulement le passage du film où le bébé, étant de trois-quarts, ne montrait que son adorable petit râble. Dame, ce ne fut pas sans cris et sans grincements de dents. L'auteur voulait à tout prix que le tableau fut intercalé intégralement dans le film. De haute lutte, j'enlevai cependant son acquiescement et supprimai le passage effarouchant¹⁷³.

Dans l'un des textes qui figure dans *Photogénie*¹⁷⁴ (1920), le critique Louis Delluc propose le concept de « cadence », qualité d'un film qu'il définit comme « l'équilibre des éléments photogéniques », et qu'il associe en partie aux opérations du montage. De là, il en vient à formuler un discours qui se rapproche de celui d'Hébertal :

Quand le film est tourné, qui sait monter les scènes ? Un petit nombre seulement ont le sens voulu pour couper ces kilomètres de pellicule et savoir l'algèbre musicale qui préside au dosage des vignettes enregistrées. Une maison de films devrait accorder autant d'importance

173. *Ibid.*

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

au monteur qu'au metteur en scène, et répartir bien exactement leur travail respectif¹⁷⁵.

Attendu que les considérations du critique ne sont pas relatives au cinéma américain, et que c'est, à ma connaissance, la seule personne que l'on désigne sous ce nom au début des années 1920, le terme « monteur » renvoie peut-être à l'intervenant chargé de la révision des films. Par ailleurs, plus qu'Hébertal, Delluc insinue ici que le metteur en scène n'a pas nécessairement les dispositions requises pour prendre en charge non la « mise au point », mais le montage des films. Dans le sens où il invite à la fois à délimiter et à revaloriser les fonctions du « monteur », il me semble que dans ses propos, l'idée qu'une tierce personne puisse assumer le travail de montage est tacitement suggérée.

Si les débats attenants à la pratique du remontage sont tout aussi présents à la fin des années 1920, il me semble qu'à cette époque, l'intervenant chargé de la révision des films n'est plus envisagé comme un éventuel prétendant pour le montage. D'ailleurs, dans l'édition de 1927 du *Tout-Cinéma*¹⁷⁶, l'entrée montage, à la table des matières, ne renvoie plus à la catégorie des « Titreurs-Adaptateurs », signe, peut être, que les fonctions des divers intervenants qui la composent, quel qu'elles soient, ne sont plus considérées comme dépendantes de ce domaine. À la fin de la décennie, c'est plutôt dans le sillage de débats relatifs au système de répartition des tâches au sein des studios nord-américains que se pose la question d'une personne spécialisée dans cette fonction au montage. Les discours se cristallisent alors autour de la figure d'un spécialiste du montage, dont l'idée est inspirée du système américain. Cependant, les questions qui, dès avant 1920, convergent autour du « metteur au point », ne sont pas sans affinités avec celles qui, dans la seconde moitié de cette décennie, sont soulevées à l'égard du spécialiste du montage. Chez certains auteurs, on retrouve par exemple l'idée d'un collaborateur plus objectif car portant sur l'œuvre un regard neuf. À l'inverse, d'autres le considèrent comme un saboteur, un intervenant illégitime. Par ailleurs, l'évolution des significations du mot « monteur » tend à corroborer l'hypothèse d'une transposition des discours d'un prétendant à

175. *Ibid.*

176. *Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1927.

l'autre. Jusqu'au moins milieu des années 1920, on le trouve encore utilisé au sens de réviseur de film¹⁷⁷. En revanche, à la même époque, ce terme tend à revêtir d'autres significations. Il est alors utilisé, entre autres, et comme nous le verrons plus loin, pour désigner le spécialiste du montage.

B. De la division des tâches et de la spécialisation du montage à Hollywood

a. Les méthodes américaines : un modèle à suivre

Comme l'a relevé Priska Morrissey dans la thèse qu'elle a consacrée à la naissance du métier d'opérateur de prise de vue en France, au lendemain de la Première Guerre mondiale, la presse cinématographique se tient au fait du fonctionnement des studios américains¹⁷⁸. L'auteur souligne en outre que nombre de journalistes et professionnels français, estimant que les méthodes de productions françaises sont dépassés, se réclament du modèle d'organisation américain. Pour certains d'entre eux, l'adoption en France du système de division des tâches institué dans les studios américains apparaît comme une nécessité.

Tout au long des années 1920 de telles opinions paraissent de manière régulière dans *La Cinématographie française* et ce, notamment par la voix de Paul-Auguste Harlé, figure emblématique de la presse corporative et directeur de cet hebdomadaire. Dans l'éditorial du 12 septembre 1925, intitulé « Moins de Routine, S. V. P », l'auteur s'attache à démontrer, par exemple, l'utilité des « "gagmen" » américains, dont la fonction, nous dit-il, se borne à concevoir certains détails particuliers de mise en scène : les « "gags"¹⁷⁹ ». Partant de cet exemple, Harlé propose de renouveler les méthodes jugées « désuète[s] » et « déconcertante[s] » des productions françaises par la formation de « spécialistes » dont les fonctions seraient circonscrites à un

177. Dans J.-L. Croze, *Les Spectacles*, « Attention ! », n° 56, 23 janvier 1925, p. 16, l'auteur affirme : « Je sais et tiens pour chose courante que des scènes tombent – et doivent tomber – sous les ciseaux du monteur, cela, dans l'intérêt du rythme ou du métrage de la bande, quand il s'agit d'établir la version définitive nécessitée par l'exploitation ».

178. Priska Morrissey, « Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926) », thèse de doctorat sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris 1, 2008, pp. 529-532.

179. P.-Auguste Harlé, « Moins de routine, S. V. P. », *La Cinématographie française*, n° 358, 12 septembre 1925, p. 5.

ensemble précis de tâches.

À la fin des années 1920, force est de constater qu'une telle revendication devient plus récurrente dans la revue. L'avènement du sonore aux États-Unis et l'anxiété qu'il cause au sein de la corporation française expliquent probablement en partie la recrudescence de ces discours ; le parlant est vécu comme une avance prise par l'Amérique sur la France. En 1928 et 1929, sept éditoriaux de ce corporatif, dont cinq signés Harlé, abordent d'une manière ou d'une autre cette question¹⁸⁰. Le 30 juin 1928, ce dernier réitère l'opinion déjà formulée en 1925, mais y introduit un nouvel argument : l'auteur avance que l'appréciation de la qualité d'un film ne peut se suffire de la seule opinion du metteur en scène, d'où, encore une fois, la nécessité de « spécialistes ». Il écrit à ce propos :

Le metteur en scène, même omniscient, ne peut juger seul de son œuvre, avec le recul utile, en « œil neuf ». Est-ce gai, est-ce poignant ? Tel effet est-il juste, tel « paroxysme » est-il visible sans fatigue ? Des spécialistes, seulement, peuvent répondre avant le public¹⁸¹.

Sans qu'il désigne un domaine de spécialisation en particulier, Harlé formule un discours qui n'est pas sans rappeler celui d'Hébertal sur la nécessité d'un arbitre objectif au montage.

Dans le numéro du 8 septembre 1928, le journaliste Raymond Berner consacre un texte à la question de la « division du travail » au cinéma¹⁸². Celui-ci part du constat que la réussite à la fois artistique et commerciale d'un film dépend d'un nombre important de facteurs qui se jouent à des étapes aussi différentes que « le scénario », « le découpage », « l'interprétation, la photo, les éclairages, la technique, la mise en scène » et « le montage ». Afin de perfectionner chacune de ces

180. P.-Auguste Harlé, « Stabilisation », *La Cinématographie française*, n° 503, 23 juin 1928, p. 31.

P.-Auguste Harlé, « Une discipline dans l'art », *La Cinématographie française*, n° 504, 30 juin 1928, p. 11.

Raymond Berner, « Le Cinéma, art difficile, réclame des spécialistes », *La Cinématographie française*, n° 514, 8 septembre 1928, p. 19.

P.-Auguste Harlé, « Entre Londres et Berlin : quand l'Europe voudra bien imiter l'Amérique », *La Cinématographie française*, n° 542, 23 mars 1929, pp. 31-32.

A.-P. Richard, « To be or not to be », *La Cinématographie française*, n° 550, 18 mai 1929, p. 7.

P.-Auguste Harlé, « Le Secret des Américains », *La Cinématographie française*, n° 552, 31 mai 1929, pp. 11-12.

P.-Auguste Harlé, « Il est temps de songer à faire des films français », *La Cinématographie française*, n° 577, 23 novembre 1929, p. 9.

181. P.-Auguste Harlé, « Une discipline dans l'art », *op. cit.*

182. Raymond Berner, *op. cit.* Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

composantes et d'assurer, conséquemment, le « succès » et la rentabilité du film que l'auteur réclame la formation de spécialistes. Berner admet pourtant qu'il existe déjà une forme de spécialisation en France mais la juge insuffisante. Le cinéma, selon lui, exige une répartition plus segmentée des tâches : « Nous n'avons guère en France que deux ou trois atouts à mettre dans notre jeu de huit cartes, c'est-à-dire deux ou trois personnages chargés de faire huit opérations bien différentes et exigeant des connaissances approfondies ». Plus loin, l'auteur prolonge la métaphore : « Nous pouvons mettre des atouts dans notre jeu, nous pouvons créer des spécialistes qui, chacun dans leur département, mèneront à bien leur tâche ». Tout comme Harlé, Berner s'attaque aux droits léonins du metteur en scène :

Mettons-nous bien dans l'idée que le plus génial des cinéastes, à moins de posséder la science infuse, ne peut avoir la prétention de trancher en maître et de diriger sans appel huit ou dix branches artistiques et scientifiques dont dépend le succès de son œuvre.

En 1929, la situation du cinéma français est jugée d'autant plus précaire que sa production est en forte baisse, chose qu' Harlé, comme A.-P Richard¹⁸³, ne cesse de déplorer. Ce constat semble d'ailleurs fondé. Dans la thèse qu'il a consacré au passage du muet au sonore, Martin Barnier confirme cet état de fait. Dans une sous-partie intitulée « 1929 : année catastrophique pour le marché français », l'historien précise que, par rapport à l'année 1928, « la chute de la production française est de 44,6%¹⁸⁴ ». Pour les deux journalistes de *La Cinématographie française*, la segmentation des tâches est présentée comme l'une des réformes à mener de tout urgence si l'on souhaite relancer la production française. Harlé et Richard en appellent à une organisation plus méthodique, plus ordonnée, plus stricte et, en conséquence, plus rentable ; le modèle qu'ils convoquent est unilatéralement celui de l'organisation américaine. Dans l'éditorial du 23 mars 1929¹⁸⁵, le directeur du corporatif se réclame de valeurs telles que « l'organisation technique », « l'ordre méthodique » et « la discipline », qualités qui, selon lui, caractérisent les studios Hollywoodiens et font

183. A.-P. Richard, « To be or not to be », *op. cit.*

184. Martin Barnier, « Les Voix de la liberté : la généralisation du cinéma parlant », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Leutrat, Université Paris 3, 1996, p. 214.

185. P.-Auguste Harlé, « Entre Londres et Berlin : quand l'Europe voudra bien imiter l'Amérique », *op. cit.* Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

défaut à la production française. Dans la description élogieuse qu'il dresse des studios nord-américains, Harlé ne manque pas de citer en exemple le système de division des tâches qui y est institué : « En Amérique, il y a des scénaristes de métier, des découpeurs, des gagmen, des monteurs de métier ».

En mars 1930, Georges Clarrière, correspondant de *La Cinématographie française* au Royaume-Uni, signe un article qui s'inscrit dans le même ordre d'idées que les éditoriaux parus en 1928 et 1929¹⁸⁶. Dans ce texte, Clarrière tente de définir une « recette pour le succès commercial d'un film ». À l'instar d'Harlé, l'auteur considère l'Amérique comme un modèle à suivre :

Si on fait une étude de la production cinématographique des divers pays, on est poussé à la conclusion que c'est dans les studios américains que l'on a trouvé la recette, ou quelque chose à peu près, pour tourner des films qui feront presque certainement toujours « l'affaire » des loueurs de films, des directeurs de cinéma, ainsi que du public¹⁸⁷.

Pour lui comme pour les auteurs cités en amont, la suprématie américaine, en termes de rentabilité commerciale, tient en grande partie à son système de division des tâches, et c'est en ce sens que l'auteur s'attache à définir précisément les rôles qu'assument les « découpeurs », les « gag-men » et les « monteurs » dans les studios américains. Si Harlé et Berner estiment qu'un système de spécialisation tel que celui adopté en Amérique présente un double avantage artistique et économique, Clarrière, de son côté, postule que l'un et l'autre sont incompatibles : « Le film à succès sûr n'est pas le chef-d'œuvre d'art¹⁸⁸ ». En conséquence, la fonction des « découpeurs », « gagmen » et « monteurs » ne doit pas être, selon lui, d'améliorer la qualité artistique du film mais, au contraire, de le rendre accessible au plus grand nombre, de le rendre « public », critère qu'il lui semble primordial de prendre en considération. Du « monteur », qu'il appelle aussi « cutter », il dresse le portrait suivant :

Le « cutter » [...] est l'expert qui établit l'édition définitive de la bande du film. Il a des

186. Georges Clarrière, « Une recette pour le succès commercial d'un film : les rôles des découpeurs, des metteurs en scène, des gag-men et monteurs », *La Cinématographie française*, n° 594, 22 mars 1930, pp. 29-30.

187. *Ibid.* p. 29.

188. *Ibid.* p. 30.

ciseaux bien aiguisés ! Il coupe, délibérément, sans penser à l'effort artistique du metteur en scène, tout ce qu'il y a dans le film qui n'est pas [...] de ce qu'on appelle « public ». Sans la moindre hésitation, n'ayant pas des préoccupations esthétiques, il coupe peut-être de très belles scènes. Il juge le film presque commercialement, et naturellement, les directeurs de la maison de production lui donnent raison. [...] C'est à eux de supprimer non seulement l'inutile (au point de vue des spectateurs), mais également les longueurs, les gestes « précieux », et, autant que possible, les fautes de goût¹⁸⁹.

Notons que la représentation véhiculée par Clarrière de ce spécialiste américain s'accorde en bien des points à celle du « metteur au point » d'Hébertal : plus soucieux des retombées économiques du film qu'attaché à des valeurs artistiques, le « cutter » se présente ici clairement comme le collaborateur de l'éditeur. Quant à sa relation avec le metteur en scène, elle ne peut être que conflictuelle : « Un bon metteur en scène [...] est reconnaissant de l'aide apportée par les “découpeurs”, les “gagmen” et les techniciens ; mais ce serait trop lui demander d'être content du “cutter” ». Qui plus est, la tâche qu'il décrit comme étant celle du « monteur » ou « cutter » s'apparente plus à un travail de révision, d'élagage, qu'à une composition pensée du film : il est celui, dit-il, qui « établit l'édition définitive de la bande ». On peut ainsi supposer que la vision que se fait Clarrière du spécialiste américain est partiellement inspirée de l'image et des fonctions qui sont celles du monteur-metteur au point. Toutefois, ce rapprochement entre les débats du début de la décennie et le correspondant anglais de la *Cinématographie française* reste fragile, et l'on manque d'informations pour faire de ce développement d'avantage qu'une hypothèse.

En dehors des seuls journalistes de cette revue, d'autres auteurs, dont les préoccupations et les interrogations sont parfois sensiblement différentes, se prononcent également, à la fin des années 1920, en faveur d'une répartition plus segmentée des tâches. Dans un article paru en décembre 1928 dans la revue *Du cinéma*, Louis Chavance, se penche également sur la question¹⁹⁰. L'auteur estime lui aussi que le cinéma, art complexe, nécessite une segmentation des tâches plus prononcée : « L'œuvre cinématographique, à l'heure actuelle, consiste en une entreprise d'une complication telle qu'il est impossible à un seul individu d'en mener à bien

189. *Ibid.*

190. Louis Chavance, « Le Décorateur et le Métier », *Du cinéma*, n° 1, décembre 1928, pp. 19-23.

une direction minutieuse. Il est nécessaire de partager la besogne, de procéder à une division du travail¹⁹¹ ». Il soumet alors un programme de répartition des tâches dans lequel « metteur-en-scène », « décorateur » et « monteur » seraient « investis d'une égale importance ». Ce dernier collaborateur, Chavance le voit comme un « 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 ». Tel que décrit par Chavance, le « monteur » fait figure d'artiste, de compositeur ; une image qui diffère de celle esquissée par Clarrière et qui correspond censément à la conception plus artistique du cinéma que défend le critique.

Bien qu'il préconise une division des tâches, l'auteur s'interroge sur les conséquences d'une telle méthode sur « l'unité » de l'œuvre, concept absent chez les journalistes de *La Cinématographie française*, et qui est plutôt l'apanage des théoriciens qui défendent une conception du cinéma dans laquelle le metteur en scène serait l'auteur du film :

Dans cet éparpillement général des fonctions, il semble difficile de maintenir l'unité d'un film. Si les tâches se trouvent réparties entre différents personnages investis d'une égale importance, l'œuvre commune manquera de cohésion. Le metteur en scène ne trouvera pas dans son rôle nouveau une autorité suffisante pour lui imposer sa personnalité. Qui commandera ?

Si Chavance, non sans réserves, admet la nécessité d'une répartition plus segmentée des tâches, d'autres, dont l'avis est moins nuancé, se prononcent pour la préséance du metteur en scène, et présentent le système de division des tâches américain comme contraire à la conception de l'art cinématographique qu'ils défendent. Conséquemment, parmi ces auteurs, certains se montrent ouvertement hostiles à l'idée d'une spécialisation dans le montage.

b. La remise en cause du système divisé américain et de la spécialisation

De retour d'un voyage d'étude aux États-Unis au début des années 1920,

191. *Ibid.*, p. 23. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

Germaine Dulac partage ses impressions dans la presse française. Dans un texte qu'elle signe pour *Ciné-Coulisses* en juillet 1921, la cinéaste se montre plutôt admirative à l'égard des studios américains. Bien qu'en des termes assez vagues, elle s'enthousiasme pour l'organisation qui y règne, qualité qui, selon elle, explique son hégémonie :

La prospérité d'un État tient au classement de ses forces groupées, puis canalisées et réparties chacune dans les lignes où elles sont aptes à donner leur maximum d'intensité. Or la prospérité du cinéma américain, en grande partie, proviens de ce classement et de cette répartition des forces mises à son service¹⁹².

Dans un article qu'elle signe en juin de la même année pour *Cinéa*, Dulac formule pourtant une opinion plus contrastée¹⁹³. D'un côté, la cinéaste voit dans l'organisation des studios américains « un machinisme de la pensée merveilleux et moderne », mais de l'autre, elle s'interroge : « Les images mouvantes, afin d'atteindre leur grande perfection, demandent-elles donc le concours de plusieurs cerveaux réunis et divisés en rouages selon une discipline industrielle ? » Si elle admire l'organisation et l'ordre des studios américains de manière générale, Dulac, dans ce texte, semble plus circonspecte à l'égard des méthodes de productions hollywoodienne. Au détour d'une comparaison entre les studios des grandes compagnies américaines et celui de D.W. Griffith – ce dernier s'apparentant, selon elle, à un « atelier d'artiste » –, l'auteur développe l'idée que le système de division des tâches américain et l'art cinématographique sont incompatibles. Elle répond finalement par la négative à la question qu'elle avait formulée plus haut :

En industrie, un procédé de division est applicable même nécessaire, mais non en art ! Il était naturel que Griffith, qui est un grand artiste, doué d'une émotivité profonde, s'évada des coutumes générales et prouva que la grande œuvre cinématographique est individuelle comme toute les œuvres belles.

192. Germaine Dulac, « La Bienvenue des metteurs en scène », *Ciné-Coulisses*, n° 1, 25 juillet 1921, p. 2.

193. Germaine Dulac, « Chez D. W. Griffith », *Cinéa*, n° 7, 17 juin 1921, pp. 11-12. Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

Ce regard ambivalent, teinté à la fois d'admiration et de rejet, semble symptomatique d'une vision propre à la critique française des années 1920. Comme l'a souligné Guido dans *L'Âge du rythme*, « en dépit de la reconnaissance des accomplissements du cinéma américain, jugés essentiels pour la technique et l'art cinématographiques, les critiques voient mal la production hollywoodienne – à l'exception notable de l'œuvre de Griffith – répondre à l'esthétique du génie individuel à l'aune de laquelle on évalue alors les productions filmiques¹⁹⁴ ». Porté par cette tendance discursive, Paul Francoz, dans un texte qu'il signe en mars 1927 pour *Cinémagazine*, récuse lui aussi, au nom de l'art, le dispositif américain :

Les Américains ont [...] introduit dans leurs entreprises cinématographiques la méthode qui est à la base de leur suprématie industrielle : la division du travail. Mais il faut bien dire qu'on ne fait pas un beau film comme on fabrique une voiture Ford ! Et je ne crois pas être injuste en affirmant que cette spécialisation à outrance est la négation brutale de tout souci artistique¹⁹⁵.

Développant ses réflexions, le critique postule que la division des tâches est contraire à l'« unité », « qualité primordiale et fondamentale d'une œuvre », qui, selon lui, ne peut s'accomplir que sous la seule directive du metteur en scène. En guise d'illustration, Francoz s'appuie sur l'emblématique Charlie Chaplin, qui incarne, de son point de vue, la figure de l'artiste complet :

Charlot n'est pas seulement un acteur de grand talent, c'est aussi lui qui compose ses scénarios, qui s'occupe de la mise en scène, indiquant minutieusement à ses partenaires les rôles qu'ils auront à tenir, réglant le mouvement des foules qu'il emploie, démontrant les pas de danses à exécuter, allant même jusqu'à mettre au point des caméras et à repérer le champ. De sorte que chacune de ses bandes est un véritable chef d'œuvre, à la fois conçu, réalisé et interprété par le même artiste¹⁹⁶.

L'évocation de ce réalisateur n'est pas une coïncidence. Dans *L'Âge du rythme*, Guido

194. Laurent Guido, *op. cit.* p. 65.

195. Paul Francoz, « Le Film d'art », *Cinémagazine*, n° 11, 18 mars 1927, p. 508.

196. *Ibid.*

souligne effectivement que dans les années 1920, « la plupart des critiques de cinéma identifient en Chaplin le sommet abouti de l'expression cinématographique¹⁹⁷ ». En outre, il est régulièrement présenté dans la presse comme un metteur en scène dirigeant et contrôlant la réalisation de ses films dans les moindres détails. Cette soi-disant omnipotence de Chaplin fait d'ailleurs réagir Harlé, qui, de son côté, entend, briser le mythe. Dans l'éditorial qu'il signe le 23 novembre 1929 dans *La Cinématographie française*, il affirme :

Quand Charlie Chaplin dit que les studios les plus primitifs sont les meilleurs, et qu'il n'a pas besoin d'aide mais de silence, c'est une boutade. Charlie, comme tout le monde, a des scénaristes, des découpeurs, des monteurs, des assistants et des ateliers de tirage parfaits¹⁹⁸.

Si Harlé conjugue au pluriel les « scénaristes », « découpeurs » et « monteurs », c'est probablement dans le but de montrer que Chaplin est entièrement et dûment secondé par un ensemble de collaborateurs compétents. Dans son manifeste intitulé « Le Cinématographe contre l'esprit », paru en avril 1927 dans *Cinémagazine*, René Clair dresse lui aussi une liste de spécialistes américains. Il envisage toutefois les méthodes de production américaines comme une menace pesant sur l'art cinématographique. Chez le metteur en scène, l'utilisation hyperbolique du pluriel tend à montrer cette fois que l'émiettement excessif des tâches ne peut aboutir qu'à une dissolution de la valeur artistique de l'œuvre :

L'industrialisation a déjà valu au cinéma américain la formule de film en série, du produit fabriqué : deux scénaristes, trois découpeurs, un réalisateur, une armée de directeurs techniques, des monteurs et un superviseur, comme ils disent, collaborent tous à une seule œuvre. C'en est assez pour que le film perde toute saveur, et que filtré par ces collaborations diverses, le meilleur thème soit dépouillé de son originalité et devienne une matière informe¹⁹⁹.

197. Laurent Guido, *op. cit.*, p. 338.

198. P.-Auguste Harlé, « Il est temps de songer à faire des films français », *op. cit.*

199. René Clair, « Le Cinématographe contre l'esprit », *Cinémagazine*, n° 13, 1^{er} avril 1927, pp. 33-34, p. 33.

Si chez les auteurs cités en amont, le rejet d'une spécialisation dans le montage est tacitement induit par la remise en cause des méthodes de production américaine, Juan Arroy, dans le texte qu'il signe en septembre 1925 pour *Cinémagazine*, réunit plus explicitement les deux idées²⁰⁰. Comparant les responsabilités respectives que les monteuses assument dans les studios français et américains, il en vient à exposer son point de vue sur la division des tâches :

En Amérique, [...] la production s'y répartit comme suit : on achète les droits d'une œuvre littéraire quelconque, on en fait faire l'adaptation par un scénariste éprouvé, puis le découpage par un spécialiste du « continuity writer », puis on en confie la réalisation au metteur en scène et, enfin, le film passe par les mains de la monteuse. Toutes ces fonctions sont absolument séparées et n'ont aucun point de contact entre elles.

Récusant lui aussi la spécialisation au nom de « l'unité dans l'élaboration de l'œuvre d'art », le critique ne peut que réprover l'importance accordée à la monteuse en Amérique : « elle en a [...] beaucoup trop ». Celui-ci conteste donc son autonomie au même titre qu'il rejette le système de répartition des tâches américain. D'ailleurs, un tel glissement de responsabilité du metteur en scène vers la monteuse est, selon lui, inconcevable en France : « C'est donc un fait, la monteuse aux États-Unis a une autorité, une liberté qu'elle n'aura jamais en France ». Afin d'affirmer le bien-fondé de son opinion, Arroy s'en réfère à l'exemple du film *Les Rapaces*, d'Eric von Stroheim (*Greed*, 1924) :

C'est ainsi qu'on vit dernièrement la monteuse habituelle du réalisateur Edwin Carewe, à qui on avait confié le montage de *Greed* (*Les Rapaces*), le dernier film de von Stroheim, en supprimer quinze bobines sur trente, ce qui revient à dire qu'elle réduisit ce film de douze mille mètres à la moitié. Et von Stroheim s'est arraché les cheveux de désespoir.

Accorder à la monteuse une trop grande autonomie sur le montage, revient, selon Arroy, à s'exposer au risque d'un sabotage de la pensée du metteur en scène et

200. Juan Arroy, « Les Collaborateurs du studio : la monteuse », *op. cit.* Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

donc du film. L'exemple qu'il convoque est d'autant plus significatif qu'il s'agit d'un réalisateur qui, dans la seconde moitié des années 1920, si ce n'est avant, est considéré par la plupart des critiques français comme un véritable artiste doté d'un style singulier et personnel ; la mutilation n'en paraît que plus regrettable.

Gorel, dans un article paru le 25 juillet 1929 dans *Cinémonde*, fait également montre d'une méfiance à l'idée d'une spécialisation dans le domaine du montage²⁰¹. Dans ce texte, l'auteur dénonce l'aspect systématique et stérile de cette opération telle qu'elle est envisagée dans le système de production des films en Amérique : « Le montage, dans les films américains, n'est qu'un travail tout à fait subalterne ». Plus loin, il précise : « À Hollywood, le montage n'est l'affaire que d'un simple ouvrier, d'un simple technicien qui colle les bouts de pellicule dans l'ordre prescrit par le "découpeur" ». C'est donc avec un certain dédain que Gorel regarde cet « ouvrier », ce « technicien », dont la tâche machinale est dépourvue de toute intention artistique. Du reste, notons que le spécialiste du découpage ne semble pas, lui non plus, s'attirer les faveurs de l'auteur. À l'issue de ces quelques exemples, on peut admettre qu'une partie de la presse française se montre sceptique à l'égard du système de répartition des tâches adopté en Amérique et, partant, à l'égard de ces « monteurs », « monteuses » ou « ouvriers » – selon la terminologie employée – qui peuplent leur industrie.

Si dès le début des années 1920, l'idée d'une spécialisation dans le montage est latente dans les textes relatifs à la division des tâches, il semble que celle d'un spécialiste du montage tend à se préciser plutôt à la fin de cette décennie. D'une part, cette idée se fixe progressivement autour du nom « monteur », la terminologie masculine témoignant d'ailleurs probablement d'une plus grande considération faite à son égard. D'autre part apparaissent les signes, jusqu'alors absents, d'une reconnaissance de ce spécialiste. Qu'elle que soit l'opinion des différents auteurs sur cette question, il semble que de plus en plus, cette spécialisation dans le montage soit envisagée et reconnue comme un métier à part entière.

201. Michel Gorel, « Le Montage », *op. cit.* Sauf indication contraire, les citations qui suivent proviennent de la même source.

C. La fin des années 1920 : le monteur à la veille du parlant

a. Le « monteur », de l'attribut du metteur en scène à l'intitulé d'un métier spécialisé

Parmi les occurrences du terme « monteur » relevées dans les écrits de la fin des années 1920, on peut distinguer au moins deux usages différents. Chez certains théoriciens, pour qui la tâche du montage incombe unilatéralement au metteur en scène, c'est à ce dernier que renvoie naturellement le terme « monteur ». C'est cet usage qu'en fait par exemple Émile Vuillermoz dans « La Musique des images », paru en 1927²⁰². Dans l'analyse comparée qu'il mène entre musique et cinéma, l'auteur associe la figure du metteur en scène à celle du compositeur. Cette équivalence, Vuillermoz la justifie notamment par la similitude des travaux que sont la composition musicale et le montage :

De même que le compositeur passe d'une clarté solaire à un éclairage lunaire en remplaçant à la clef quatre dièses par cinq bémols, de même le monteur de films exécute une modulation analogue à celle qui sépare une phrase en mi majeur d'une phrase en ré bémol en faisant succéder à un intérieur illuminé un paysage baigné de lune²⁰³.

L'expression « monteur de films », renvoi bel et bien ici au « cinégraphiste », au « créateur ». Vuillermoz couronne d'ailleurs son explication par l'exemple de D. W. Griffith : « Un metteur en scène comme Griffith apporte dans toutes ses compositions un instinct musical d'une infaillibilité surprenante. Dans *Intolérance*, il semble avoir exécuté le montage de son film sous la dictée d'un professeur de fugue²⁰⁴ ».

Quoique plus ambiguë, cette même appellation, qui paraît dans les termes du théoricien Paul Romain, me semble renvoyer elle aussi au metteur en scène, et non à un spécialiste du montage. Dans un texte paru fin 1929 dans *Cinémagazine*,

202. Émile Vuillermoz, « La Musique des images », dans André Maurois, Émile Vuillermoz, André Lang, André Berge, *L'Art Cinématographique*, op. cit.

203. *Ibid.*, p. 61.

204. *Ibid.*, p. 62.

l'auteur expose une théorie du rythme dans laquelle, on s'en souvient, il associe cette notion aux opérations du montage : « Ces rythmes imperceptibles en eux-mêmes arrivent à créer une sorte de nouveau rythme qui, surgissant peu à peu, finit par dominer tout le film. Cela entre les mains d'un cinéaste et d'un monteur de film foncièrement artiste²⁰⁵ ». Le terme « artiste », utilisé au singulier, indique, il me semble, que « monteur » et « cinéaste » renvoient à la même personne. Le fait cependant de distinguer les termes laisse entendre que tous les cinéastes ne sont pas monteurs : seuls le sont les « artistes » qui, au montage, savent dompter le rythme. Le terme semble donc ici utilisé en tant qu'attribut qualitatif. On trouve un usage similaire du terme chez Gorel lorsqu'il expose, en juillet 1929, les principes du montage aux lecteurs de *Cinémonde* : « Ces “plans”, pour qu'ils puissent vraiment émouvoir, il les faut ordonner. Il leur faut assigner une place juste dans le temps, dans l'espace. Et c'est là toute la tâche du “monteur”²⁰⁶ ». L'auteur illustre ensuite ses propos des exemples emblématiques d'Abel Gance et d'Eisenstein, qui font figure de virtuoses du montage. Par ailleurs, la polysémie du terme explique peut-être ici la présence de guillemets.

Si Gorel et d'autres le rapportent à une fonction, le mot « monteur », à la fin des années 1920, tend, il me semble, à désigner plus communément un métier. Comme on a pu le constater précédemment, le terme apparaît fréquemment chez les auteurs qui en appellent à la segmentation des tâches. On peut citer à nouveau les propos d'Harlé, qui, en mars 1929, affirme dans l'éditorial de *La Cinématographie française* qu'« en Amérique, il y a des scénaristes de métier, des découpeurs, des gagmen, des monteurs de métier²⁰⁷ ». Notons qu'à plusieurs reprises, dans la seconde moitié des années 1920, le spécialiste du montage paraît également sous le nom de « coupeur », ou « coupeur-monteur ». Dans un article paru en juillet 1925 dans *Cinémagazine*, le metteur en scène Robert Florey, expatrié aux États-Unis, se livre à une comparaison des méthodes de production françaises et américaines. À cette occasion, l'auteur décrit rapidement la façon dont on procède, outre-Atlantique, au montage des films : « Chaque jour le coupeur-monteur assemble les morceaux de films et un ou deux jours après avoir

205. Paul Romain, « Du Rythme Cinématographique », *op. cit.*, p. 310.

206. Michel Gorel, « Le Montage », *op. cit.*

207. P.-Auguste Harlé, « Entre Londres et Berlin : quand l'Europe voudra bien imiter l'Amérique », *op. cit.*

tourné sa dernière scène, le metteur en scène peut déjà voir son film sur l'écran²⁰⁸ ». On peut présumer que cette occurrence est l'effet d'une transposition en français des termes américains « cutter » et « editor ». Une recherche superficielle²⁰⁹ effectuée dans *The Film Daily*, entre 1925 et 1927, confirme effectivement que les deux termes désignent alors communément le spécialiste du montage. Si la plupart du temps, l'un et l'autre sont utilisés individuellement, ils paraissent parfois de manière conjointe, d'où, peut être, le terme de « coupeur-monteur » chez Florey. Une courte dépêche, parue dans cette revue en juillet 1926, relaie par exemple l'information suivante : « William Hamilton, film editor and cutter, has gone to the coast to join the John S. Robertson unit²¹⁰ » [William Hamilton, monteur et coupeur de films, est parti rejoindre l'équipe de John S. Robertson sur la côte]. Le terme « coupeur » figure également dans un texte d'Albert Cavalcanti paru en 1927 dans *La Revue fédéraliste*. Partisan d'une segmentation plus poussée des tâches, le metteur en scène se prononce en faveur de la formation en France de « collaborateurs » tels que le « scénariste », le « décorateur », le « publicity-man » ou le « coupeur²¹¹ ».

Cependant, en dehors de ces deux exemples, le terme « coupeur » semble assez peu utilisé, et, à la fin des années 1920, c'est celui de « monteur » qui tend à s'imposer pour désigner le spécialiste du montage. Par ailleurs, dans le courant de cette décennie, la confusion entre la « monteuse négatif » et le « monteur » semble se dissiper, l'un et l'autre des termes renvoyant désormais assez clairement à deux intervenants différents. À la veille du parlant, la spécialisation dans le montage, que certains, dans les années 1920, imaginaient au féminin, est alors plus largement envisagée au masculin.

b. Remarques sur la masculinisation du terme

Dans son article paru le 25 septembre 1925 dans *Cinémagazine*, Juan Arroy, on s'en souvient, défend une conception du cinéma fondée sur l'omnipotence du

208. Robert Florey, « Les Films étrangers aux États-Unis : de la production américaine », *Cinémagazine*, n° 28, 10 juillet 1925, pp. 71-72, p. 71.

209. Cette étude a été effectuée au moyen d'une recherche en plein texte sur le site mediahistoryproject.org et avec comme mots clefs les termes « cutter » et « editor ».

210. Anonyme, « And That's that ! », *The Film Daily*, n° 2, vol. xxxvii, 2 juillet 1926, p. 6.

211. Alberto Cavalcanti, « Le Metteur en scène », *La Revue fédéraliste*, n° 103, novembre 1927, pp. 11-16, p. 13.

metteur en scène, rejetant par là-même le système de répartition des tâches adopté dans les studios américains. Le système qu'il décrit se compose des spécialistes suivants : « un scénariste », un « continuity-writer », un « metteur en scène » et une « monteuse²¹² ». Si les trois premières fonctions semblent attribuées à des hommes, la spécialité du montage, dans le texte d'Arroy, se conjugue au féminin, et c'est également à « la monteuse habituelle du réalisateur Edwin Carewe » qu'à malheureusement été délégué, selon lui, le montage des *Rapaces*. En novembre 1929, Denis Marion, dans un article paru dans *La Revue du cinéma*, s'intéresse de plus près à la genèse de ce même film²¹³. Tout comme Arroy, il déplore que l'« auteur » ait été injustement dépossédé du montage : « Les dirigeants lui arrachèrent la pellicule des mains et la confièrent à des spécialistes²¹⁴ [...] ». On remarque qu'entre les versions d'Arroy et de Marion s'opère alors un glissement du féminin au masculin, Marion précisant : « les monteurs professionnels n'ont pu qu'énerver la marche de l'intrigue, supprimer des développements, escamoter le plus pénible de certaines audaces²¹⁵ ». De la « monteuse » d'Edwin Carewe, on est donc passé aux « spécialistes », aux « monteurs professionnels ». À l'issue de ce constat, difficile pourtant de tirer des conclusions, le pluriel pouvant renvoyer à la combinaison d'hommes et de femmes.

Par ailleurs, l'épisode du montage des *Rapaces* est une histoire riche en rebondissements, et fait l'objet, jusqu'à récemment, de multiples récits qui, chaque fois, diffèrent sensiblement les uns des autres. Entre la fin du tournage en septembre 1923 et sa sortie en salles aux États-Unis le 4 décembre 1924, le film aurait connu plusieurs versions. La plus longue des versions, montée par Stroheim, aurait compté jusqu'à 47 bobines, tandis qu'au final, celle exploitée en salles, d'une durée d'environ deux heures et demie, ne compte plus que 10 bobines²¹⁶. Or, ce dernier montage n'est pas conforme aux volontés de Stroheim, qui escomptait une version plus longue du film. La version écourtée est alors pensée comme le résidu du chef d'œuvre initialement entrepris par le metteur en scène, et, dès sa sortie en Amérique, on s'attache à dénoncer les responsables de ce massacre.

212. Juan Arroy, « Les Collaborateurs du studio : la monteuse », *op. cit.*

213. Denis Marion, « Eric von Stroheim », *La Revue du cinéma*, n° 5, 15 novembre 1929, pp. 18-35.

214. *Ibid.*, p. 26.

215. *Ibid.*, p. 27.

216. Selon les auteurs, les chiffres sont variables. Ceux qui sont ici indiqués proviennent de Richard Koszarski, *Von : the life and films of Erich von Stroheim*, New York, Limelight Editions, 2001, p. 160. L'auteur s'est intéressé précisément aux durées des différentes versions de ce film.

Celle qu'Arroy présente – sans la nommer – comme la « monteuse habituelle » d'Edwin Carewe, est probablement June Mathis, qui en faite est scénariste. Comme le confirme un article consacré, entre autres, à la carrière de cette femme, et paru en avril 1926 dans *Motion Picture Magazine*, c'est plus vraisemblablement à cet emploi, et non comme monteuse, qu'elle a régulièrement collaboré avec le metteur en scène Edwin Carewe²¹⁷. D'ailleurs, Arroy, qui reviens sur le film dans un article paru fin 1926 dans *Cinéa-Ciné pour tous*, incrimine toujours Mathis, mais cette fois il précise son statut de scénariste : « De 30 parties, son film a été ramené à 10, par la scénariste June Mathis²¹⁸ ». On peut présumer que, s'il a pu déduire, dans le première article, qu'elle était la monteuse d'Edwin Carewe, c'est peut-être parce que c'est la spécialité qu'il conçoit, à cette époque comme la plus typiquement féminine au cinéma.

L'implication de Mathis dans cette affaire donne lieu à différentes théories chez les historiens. Dans un numéro de *L'Avant-Scène* paru au milieu de l'année 1968, et consacré à ce film, Jean Mitry laisse entendre qu'elle aurait seule assumé la responsabilité de raccourcir la première version du film montée par Eric von Stroheim :

On sait que la première version de *Greed* comportait 36 bobines et durait un peu plus de huit heures. [...] Mais la haute direction de la Goldwyn exigea que le film puisse être exploité en une seule séance. Stroheim se refusant à le massacrer d'avantage, Mesmore Kendall, alors responsable de la production, fit appel à June Mathis, et lui demanda de réduire le film à des proportions convenables. [...] June Mathis s'exécuta²¹⁹.

En 1973, dans le troisième tome de son *Histoire du cinéma*, Mitry précise néanmoins : « June Mathis s'exécuta et, n'étant pas monteuse, fit réduire le film à 12 bobines²²⁰ ». Deux ans plus tard, Georges Sadoul, dans le sixième volume de son *Histoire générale du cinéma*, la présente aussi comme responsable d'avoir supervisé les opérations : « Le saccage de *Greed* fût consommé sous la supervision

217. Alice Tildesley, « The Road to fame », *Motion Picture Magazine*, n° 3, vol. xxxi, avril 1926, p. 43.

218. Juan Arroy, « Comment fut tourné *Greed* », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 68, 1^{er} septembre 1926, p. 13.

219. Jean Mitry, « Le Romantisme de Stroheim », *L'Avant-Scène*, n°83-84, juillet-septembre 1968, pp. 6-7, p. 7.

220. Jean Mitry, *Histoire du cinéma, t. III, 1923-1930 : art et industrie*, Paris, éditions universitaires, 1973, p. 153.

de June Mathis. Cette scénariste depuis longtemps toute puissante à la Metro fut chargée de réduire ce chef d'œuvre aux dimensions d'un film de complément²²¹ ». Si la responsabilité de Mathis envers le montage des *Rapaces* a fait couler beaucoup d'encre, elle n'en est pourtant, semble-t-il, ni l'exécutante, ni la responsable. Dans l'ouvrage qu'il a consacré à Eric von Stroheim, et paru en 2001, Richard Koszarski, qui se fonde sur des documents de première main, affirme de son côté qu'au moment des faits, Mathis a du rejoindre le tournage du film *Ben Hur*, de Fred Niblo (1926), à Rome²²². Selon lui, c'est au titreur (l'auteur parle d'un « title writer ») Joe Farnham qu'a été confié la révision et la réduction du montage des *Rapaces*. L'auteur indique d'ailleurs que ce dernier est crédité au générique pour le montage.

La responsabilité du montage de ce film a donc été longtemps sujette à caution, et les travaux des historiens nous éclairent finalement peu sur les raisons de ce passage du féminin au masculin entre les textes d'Arroy et de Marion. Néanmoins, l'une des hypothèses envisageables est qu'à l'heure où Arroy écrit, une spécialisation masculine, en France, est difficilement concevable, tandis qu'à l'inverse, lorsque paraît le texte de Denis Marion, en 1929, le spécialiste du montage est plus largement imaginé comme étant un homme. Cela dit, force est de constater qu'à cette date encore, une certaine indétermination demeure quant au genre de cette spécialité, et notamment lorsqu'il est question des États-Unis. Dans l'éditorial de *La Cinématographie française* qu'il signe le 23 mars 1929, Harlé mentionne les « monteurs²²³ » américains. En revanche, dans celui du 31 mai 1929, il affirme qu'en Amérique « le film est fait en trois semaines, monté en trois jours par des coupeuses sensibles et habiles²²⁴ ». Le 23 novembre de cette même année, celui-ci revient au masculin lorsqu'il évoque les « monteurs²²⁵ » de Chaplin. Encore une fois, il est difficile de comprendre ce qui détermine cette alternance du féminin au masculin, et cette incertitude montre peut être avant tout que l'idée d'un spécialiste dans le montage, si elle est plus précise qu'au milieu des années 1920, demeure encore assez vague à la veille du parlant.

221. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma : t. vi : l'art muet (1919-1929), vol. 2 : Hollywood, la fin du muet*, Paris, Denoël, 1975, p. 218.

222. Richard Koszarski, *op. cit.*, p. 165.

223. P.-Auguste Harlé, « Entre Londres et Berlin : quand l'Europe voudra bien imiter l'Amérique », *op. cit.*

224. P.-Auguste Harlé, « Le Secret des américains », *op. cit.*, p. 12.

225. P.-Auguste Harlé, « Il est temps de songer à faire des films français », p. 9.

c. Vers une reconnaissance du monteur ?

En 1927, la sortie en France du film *Ben Hur* de Fred Niblo fait sensation. À l'inverse des *Rapaces*, le concours d'un spécialiste au montage est accueilli favorablement par la critique et l'événement marque vraisemblablement une étape dans la reconnaissance du monteur. Dans le numéro du 1^{er} mai 1927 de *Cinéa-Ciné pour tous*, le montage du film est attribué à une personne qui n'est pas le metteur en scène. Au sein de la rubrique intitulée « Les Nouveaux films », figure, parmi les noms d'autres techniciens, la mention suivante : « Montage par Lloyd Nosler²²⁶ ». Si les opérateurs, décorateurs ou scénaristes figurent régulièrement dans cette rubrique, c'est, à ma connaissance, la première fois qu'une personne spécifique est nommée pour le montage d'un film. Quelques semaines plus tard, le journaliste belge Carl Vincent mentionne à nouveau cette personne. Sa critique de *Ben Hur*, initialement parue dans *L'Indépendance belge*, est reprise le 15 juin 1927 dans *Cinéa-Ciné pour tous*. L'auteur décrit avec enthousiasme la séquence de la course de chars :

Là, l'objectif a suivi pas à pas, bond par bond, roue par roue, tour par tour les chevaux et les chars, il a épousé le rythme endiablé de la course, le vertige de la vitesse et a saisi comme jamais œil humain ne peut l'enregistrer, et le rendre par le truchement d'une expression artistique l'emballement des coursiers, la flamme de leurs yeux, le rythme de leurs foulées, la vitesse des roues, en un mot les sommets plastiques d'une course dans l'arène, que le montage de Lloyd Nosler nous rend encore plus expressive²²⁷.

Aussi brève puisse être l'évocation du travail de Nosler dans cet article, elle n'en demeure pas moins notable : attribuer les qualités d'un montage à un individu dont c'est la spécialité est chose rare dans la presse française de l'époque. En 1927, on ne trouve des exemples de ce type ni dans *La Cinématographie française* ni dans *Cinémagazine*. Le fait qu'il s'agisse d'un article originaire de la presse belge pourrait éventuellement expliquer cette inhabituelle marque de reconnaissance. Toutefois, dans un article paru dans cette même revue le 1^{er} août 1927, le critique français

226. Anonyme, « Les Nouveaux films », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 84, 1^{er} mai 1927, np.

227. Carl Vincent, « Ben-Hur », *L'Indépendance belge* ; reproduit dans la rubrique, « Qu'en pense la critique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 86, 1^{er} juin 1927, p. 6.

Pierre Henry insiste à son tour sur les mérites de Nosler. Se figurant la complexité du travail de sélection qu'a exigé le montage de *Ben Hur*, pour lequel des quantités colossales de pellicule ont été impressionnées, il en vient au constat suivant : « Tout ce qui subsiste est parfait, d'harmonie, d'intérêt et d'images. Il faut citer le nom du laborieux et artiste chef-monteur ; il s'appelle Lloyd Nosler²²⁸ ». L'image que Pierre Henry renvoie de ce spécialiste américain diffère foncièrement de celle esquissée par d'autres critiques tels que Juan Arroy, et pour le cas des *Rapaces*. L'auteur ne le considère pas comme un saboteur mais comme un « artiste » dont la contribution a été bénéfique.

La présence de ce nom dans la presse française s'explique sans doute avant tout par la notoriété hors-norme que celui-ci connaît en Amérique à la sortie du film : si les noms des monteurs figurent assez régulièrement dans certaines revues américaines de l'époque telle que *The Film Daily* ou l'*American Cinematographer*, début 1926, celui de Nosler apparaît dans pas moins de six revues différentes²²⁹. Chacun des articles rend compte du travail considérable qu'a nécessité le montage de *Ben Hur* et partout il est présenté comme l'homme qui de 850 000 pieds de pellicule en a fait un film de 12 000²³⁰. En outre, trois de ces textes sont illustrés d'une photographie du personnage ; une visibilité qui, à nouveau, pour un monteur, connaît il me semble peu d'exemple à cette époque. On le voit tour à tour fumant un cigare, œuvrant au montage [ill. 9] ou encore s'affichant avec Fred Niblo et son épouse pour la première du film à New York.

228. Pierre Henry, « Ce que fut la réalisation de *Ben-Hur* », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 89, 15 juillet 1927, p. 24.

229. Anonyme, « Still Life », *Exhibitors Trade Review : the Business Paper of the Motion Picture Industry*, n° 10, vol. 19, 30 janvier 1926, p. 13.

F. J. S., « Flashbacks » *Motion Picture Classic*, n° 2, vol. xxxiii, avril 1926, p. 45.

Fred Niblo, « Fred Niblo : *Ben-Hur* », *Variety*, n° 9, vol. lxxxvi, 13 janvier 1926, p. 29.

Anonyme, « Nosler leaves for Hollywood », *The Film Daily*, n° 15, vol. xxxv, 19 janvier 1926, p. 2.

William R. Swigart, « The Great Task of Editing *Ben Hur* », *American Cinematographer*, n° 10, vol. vi, janvier 1926, p. 12.

William A. Johnston, « An Editor on Broadway », *Motion Picture News*, n° 3, vol. xxxiii, 16 janvier 1926, p. 261.

230. Si l'on prend comme référence une vitesse de défilement à 1600 mètres par heure, cela équivaldrait à faire de plus de 162 heures de rushes un film d'une durée d'environ 2 heures et 25 minutes. (La vitesse de défilement utilisée comme référence est celle indiquée par P.-Auguste Harlé dans « Il nous faut une exposition du cinéma », *La Cinématographie française*, n° 430, 29 janvier 1927, p. 5. Selon l'auteur, c'est la vitesse de défilement généralement adoptée par les exploitants français en 1927).



Illustration 9 : Lloyd Nosler au montage de *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1926)

Source : William R. Swigart, « The Great Task of Editing *Ben Hur* », *American Cinematographer*, n° 10, vol. vi, janvier 1926, p. 12.

La notoriété de Nosler tient peut être en partie à la reconnaissance publique que lui témoigne Niblo. Le 13 janvier, les remerciements du metteur en scène sont effectivement publiés dans *Variety*. À son monteur, il adresse le message suivant :

Et entre tous, je suis on ne peut plus reconnaissant à Lloyd Nosler, le chef-monteur, et à son équipe, qui, de manière inlassable et pleinement efficace, ont pris en main les kilomètres et les kilomètres de pellicule pendant des semaines et des mois, travaillant jour et nuit gaiement et merveilleusement²³¹.

Si la reconnaissance en France de Nosler est donc vraisemblablement héritée de celle qu'on lui témoigne aux États-Unis, le fait de faire figurer son nom relève malgré tout d'un choix.

À la suite de l'événement *Ben Hur*, les noms de spécialistes américains du montage semblent figurer plus régulièrement dans la presse. C'est particulièrement clair pour la rubrique « Les Nouveaux films » de *Cinéa-ciné pour tous*. En

231. Ma traduction de : « And to no one am I more appreciative than to Lloyd Nosler, the head cutter, and his staff, for the untiring and thoroughly efficient manner in which they have handeled the miles and miles of film for weeks and months, working day and night cheerfully and spendidly », Fred Niblo, « Fred Niblo : *Ben-Hur* », *Variety*, *op. cit.*

novembre 1927, par exemple, le montage du *Roi des Rois* (*The Kings of the Kings*, Cecil B. De Mille, 1927) est attribué à Anne Bauchens²³². La monteuse de De Mille est d'ailleurs à nouveau mentionnée pour le montage des *Damnés du cœur* (*The Godless Girls*, Cecil B. De Mille, 1929) dans le numéro d'avril 1930²³³. Si l'on compare les reconnaissances des opérateurs ou des décorateurs à celle du monteur, celle-ci demeure malgré tout assez faible. Elle semble néanmoins croître à la fin des années 1920. Par ailleurs, on peut supposer que cette reconnaissance s'explique par et accompagne les discours sur la professionnalisation du monteur qui se multiplient à la toute fin des années 1920.

d. La professionnalisation des monteurs (et découpeurs) en question

Quelques semaines après les réflexions sur la division des tâches qu'il formule dans *Du Cinéma* en décembre 1928²³⁴, Chavance en appelle plus expressément à une professionnalisation dans le domaine du montage. Publié le 15 mars 1929 dans *L'Ami du peuple*, ce texte, intitulé « Monteur-Ajusteur²³⁵ » présente la particularité de paraître dans un quotidien populaire à grand tirage, et notoirement nationaliste antisémite et xénophobe²³⁶. Difficile de dire si le discours de l'auteur porte ou non les stigmates de ce penchant idéologique. Quoi qu'il en soit, celui-ci s'adresse à un large public, et c'est probablement la raison pour laquelle il s'écarte de considérations strictement corporatives. Dans cet article, Chavance met l'accent sur la corrélation qui existe entre le rendu à l'image du jeu des acteurs et la façon dont le film est monté. Selon lui, dans les films français, l'interprétation est trop souvent gâchée par l'incompétence des metteurs en scène en matière de montage :

Pourquoi faut-il que l'élément riche de vie qu'apporte l'interprétation soit gâté si souvent, et surtout en France, par un défaut de montage ? [...] Je connais une petite fille qui a douze ans, se rend à l'école communale et porte un beau tablier noir, luisant, qui sent la gomme. Elle

232. Anonyme, « Les Nouveaux films », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 96, 1^{er} novembre 1927, np.

233. Anonyme, « Les Nouveaux films », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 2, avril 1930, np.

234. Louis Chavance, « Le Décorateur et le Métier », *op. cit.*

235. Louis Chavance, « Monteurs-Ajusteurs », *L'Ami du peuple*, 15 mars 1929, recueil factice d'articles, BNF, fonds Rondel, 8-RK-817.

236. Voir à ce propos Laurent Joly, « *L'Ami du peuple* contre les "financiers qui mènent le monde" : la première campagne antisémite des années 1930, *Archives Juives*, vol. 39, février 2006, pp. 96-109.

s'y prendrait beaucoup mieux pour ajuster des rubans de pellicule que tel de nos metteurs en scène²³⁷.

À l'issue d'un énoncé dans lequel il déplore la médiocrité du montage dans les films français, Chavance suggère que les qualités et les dispositions que requiert ce travail et celui de la mise en scène sont de nature différente. Il en déduit que ces deux étapes doivent être assumées par des personnes distinctes et préconise, en conséquence, la professionnalisation d'intervenants spécialisés dans le montage :

On ne présente guère de film où l'on ne ressente une impression de gêne, de malaise, de gaffe. Et pourtant ! On pourrait en découvrir, des gens qui [...] sauraient voir, couper et construire. Un homme est assis dans le métro. Il regarde autour de lui et remarque une dame, emportée par l'élan de sa phrase, qui prolonge largement son geste explicatif. Geste trop emphatique ? S'il en avait critiqué la courbe ou l'amplitude, il aurait pensé en metteur en scène. Mais, puisqu'il porte son attention sur la durée du mouvement, c'est qu'il vient de trouver le principe du montage. Qu'on le cherche, cet homme, et, puisqu'on ne le trouve pas, j'indique le système employé par les usines Renault pour leur recrutement. Il consiste à coller, au terminus du métro et aux portes de l'octroi, des papillons qui portent ces mots : « On demande des monteurs-ajusteurs »²³⁸.

S'il en passe par des considérations d'ordre artistique, c'est donc bien pour montrer la nécessité d'une professionnalisation dans le montage ; la comparaison qu'il dresse entre le « monteur-ajusteur » de l'industrie automobile et le spécialiste du montage illustre explicitement son argument. Une prise de position telle que celle de Chavance peut laisser supposer que la question du monteur est à cette époque sujette à controverses. Toutefois, en cette période de transition du muet au sonore, nombre de questions préoccupent la corporation du cinéma, et celle d'un spécialiste du montage n'est généralement évoquée que de manière secondaire. Aucun autre texte, dans la limite des sources consultées, n'est exclusivement consacré à cette question, et il serait donc exagéré d'en conclure que l'idée d'une professionnalisation dans le domaine du montage constitue un enjeu capital pour l'industrie du cinéma en 1929.

237. Louis Chavance, *op. cit.*

238. *Ibid.*

Cependant, hasard ou coïncidence, dans l'éditorial du 23 mars 1929 de *La Cinématographie française*²³⁹, Harlé ajoute les « monteurs de métier » à la liste des « scénaristes », « découpeurs » et « gagmen », dont il avait déjà prôné l'institution quelques temps auparavant. Qui plus est, cette discussion semble ne pas se limiter aux préoccupations de quelques journalistes. Le 13 avril 1929, cette même revue fournit le programme de « La Semaine du cinéma²⁴⁰ ». Cet événement, se déroulant du 29 avril au 4 mai de la même année, a pour but « d'appeler l'attention de tous les milieux intéressés sur les possibilités du cinématographe français ». L'article n'en dit pas plus sur les enjeux de cette semaine. Cependant, un formulaire adressé aux participants a été conçu. Celui-ci se divise en quatre parties, la quatrième s'intitulant « la réalisation des films ». La revue en fournit les détails. La douzième question de ce formulaire est la suivante : « Quel est votre avis sur l'emploi des spécialistes : a) du découpage ; b) du montage ? » Les autres revues de l'époque n'offrant aucune information plus précise sur cette « Semaine du cinéma », il est délicat d'en tirer des conclusions. Cependant, le simple fait qu'une telle question soit formulée démontre que l'éventualité d'une professionnalisation dans le domaine du montage est source d'interrogations en cette année 1929.

En cette même année 1929, la France entame sa conversion au sonore. Ce bouleversement à la fois technique, économique et esthétique semble entériner la professionnalisation du métier de monteur.

239. P.-Auguste Harlé, « Entre Londres et Berlin : quand l'Europe voudra bien imiter l'Amérique », *op. cit.*

240. Anonyme, « La Semaine du cinéma », *La Cinématographie française*, n° 545, 13 avril 1929, p. 24.

CHAPITRE V. L'impact du passage au parlant sur la professionnalisation du monteur (1930-1933)

Ainsi que nous l'avons affirmé à plusieurs reprises dans cette étude, le passage au sonore marque les débuts d'une professionnalisation dans le montage. Pourquoi un tel changement ? Quel lien peut-on faire entre l'arrivée du parlant et le métier de monteur ? Ce corrélat, en effet, ne tombe pas sous le sens. Comme nous allons le voir, l'apparition du monteur est généralement associée à la complexification du montage des films sonores. Tout en l'interrogeant, nous avons d'abord eu à cœur d'illustrer ce postulat par une étude technique. Nous tenterons donc de comprendre – bien que de manière nécessairement théorique – ce en quoi le montage sonore diffère du montage muet. Il sera ensuite question de la professionnalisation du métier de monteur en tant que telle. Nous nous efforcerons de saisir comment elle se manifeste, et comment elle se caractérise.

A. Le montage des films sonores rend-il nécessaire la présence d'un monteur ?

Plus que jamais, nous voici esclaves de la mécanique. Les artistes complets comme Michel-Ange et Wagner sont rares. Nous commençons à être bien en possession des diverses ressources de notre art. Voici qu'on nous offre des cordes supplémentaires à émouvoir. La plupart du temps, un seul metteur en scène ne saura suffire pour conduire son œuvre. Je ne parle pas des techniciens nouveaux du son, mais du collaborateur qui nous sera indispensable pour ordonner selon les règles inédites, faire fonctionner sans heurts les rouages de la mécanique avec ceux de notre pensée. Nous ne pourrons, sans menace d'anarchie dans les diverses parties, orchestrer seuls un art désormais trop vaste²⁴¹.

Abel Gance, août 1929

Manifestant ses appréhensions à l'égard du cinéma sonore, Abel Gance lance, dans *Cinéa-Ciné pour tous*, ces quelques phrases aux allures prophétiques. On peut difficilement savoir si le metteur en scène songe ici aux bouleversements occasionnés

241. Abel Gance, « Le Film sonore », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 138, 1^{er} août 1929, pp. 9-10.

par l'arrivée du son sur le montage d'un film. Les termes « orchestrer » ou « ordonner », cependant, ne sont pas étrangers au champ lexical du montage des années 1920. Bien que, comme on l'a vu, Gance soit déjà assisté sur ce travail par Marguerite Beaugé à l'époque du muet, rien n'interdit de penser que le « collaborateur [...] indispensable » dont il parle désigne une personne spécialisée au montage, et investie d'une importance nouvelle.

Ainsi que l'affirme Jacques Choukroun dans son histoire économique du cinéma des années 1928 à 1939, l'année 1930 marque véritablement le début de la production de films sonores en France²⁴². À la fin de l'année 1929, les studios installés sur le territoire français ont, pour la plupart, été aménagés à cet effet et, en 1930, la production reprend de plus belle avec 94 films parlants en langue française, alors que l'année précédente n'en comptait que 54, dont 9 seulement en sonore. Ce passage du cinéma muet au cinéma parlant engendre une complexification du montage, au moins du point de vue technique, et l'on est en droit de se demander si cette innovation a rendu nécessaire (ou plus nécessaire qu'auparavant) la présence d'un monteur.

Sous le pseudonyme d'Amable Jameson, J.-Georges Auriol, dans un article qu'il signe en mars 1931 pour *La Revue du cinéma*, est peut-être l'un des premiers à souligner l'impact du sonore sur le métier de monteur : « Depuis l'avènement du parlant, le travail matériel de montage s'étant considérablement compliqué, il a bien fallu créer en Europe des postes de monteurs spécialisés²⁴³ ». Quelques années plus tard, Chavance, revenant sur cette période de transition, explique à son tour « l'apparition de monteurs professionnels », entre autres raisons, par l'évolution des techniques du montage. Dans l'article de *Cinémonde* qu'il signe en 1937, le monteur rappelle :

Vint le parlant et, en conséquence, une redoutable complication de la technique. [...] Bref, c'était le beau temps pour les monteurs professionnels. Des techniciens spécialisés se formaient à cette tâche dans la plupart des studios. Nous jouions parfois au magicien à bonnet pointu, lorsque nous voyions nos supérieurs hiérarchiques patauger dans le « synchronisme » et les « moviolas » qui semblaient alors des mystères bien impénétrables²⁴⁴.

242. Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique (1928-1939)*, Paris, AFRHC, 2007, p. 98.

243. Amable Jameson, « La Vie des films III : mise en scène et montage », *La Revue du cinéma*, n° 20, mars 1931, p. 39.

244. Louis Chavance, « Le Monteur : sculpteur sur pellicule », *op. cit.*

Ainsi que le suggère Chavance, l'arrivée du son occasionne de multiples changements qui peuvent en partie être à l'origine d'une professionnalisation du métier de monteur. Ce travail exige effectivement la manipulation de nouveaux supports, la prise en charge de nouvelles tâches ainsi que l'assimilation d'un nouveau matériel et de nouvelles pratiques. Il nous faut donc revenir précisément sur ces changements techniques afin de bien saisir le possible impact du passage au parlant sur le métier de monteur.

a. Les différents supports du son

Au début des années 1930, deux procédés d'enregistrement et de reproduction du son sont utilisés au cinéma. Le son est soit enregistré sur disque, soit inscrit sur une pellicule par voie optique.

La confection d'un montage sonore à partir d'enregistrements sur disques a, semble-t-il, connu une existence marginale en France. Dans les quelques textes qui évoquent ce problème, l'opération est décrite comme infiniment plus complexe et plus contraignante que le montage sur film. Dans un article qu'il signe en avril 1931 dans la rubrique « Ciné » de *Machines parlantes et Radio*, S. Silka en explique la raison : « Le montage sonore [...] n'est matériellement possible qu'avec la pellicule, car là on peut couper et assembler les bouts de son, tandis qu'avec des disques, ce "rérecording" est un travail de Romain²⁴⁵ ». Il semble donc presque antithétique de parler de « montage » dès lors qu'on a affaire à des disques. Silka préfère d'ailleurs le terme de « "rérecording" », technique qui s'apparenterait plutôt à une série d'enregistrements successifs. En l'absence d'autres informations, difficile de savoir comment pouvait se dérouler l'élaboration d'un montage sonore sur ce type de support et si cette pratique a connu une véritable existence au début des années 1930.

Quoi qu'il en soit, à l'époque où ces quelques lignes paraissent (1931), il semble que l'enregistrement du son sur disque soit une pratique sur le déclin. Dans l'édition de 1931 de son *Cinématographe scientifique et industriel*, augmentée d'une partie sur la « cinématographie sonore », Ducom, évoquant la technique de l'« enregistrement des sons sur disque », déclare la chose suivante : « En principe

245. S. Silka, « Cinéma sonore et disques de composition », *Machines parlantes et Radio*, n° 137, avril 1931, p. 331.

c'est le plus simple ; pratiquement il présente bien des inconvénients, c'est pour cette raison qu'il a été supplanté actuellement par l'enregistrement photoélectrique sur la pellicule cinématographique²⁴⁶ ». L'abandon de cette pratique est d'ailleurs peut-être lié aux contraintes qui en résultent au montage. Dans un article intitulé « Pour ou contre le disque ? », paru en avril 1930 dans *La Cinématographie française*, on peut lire : « Les studios enregistrant sur disques directement se font rares, car la production de films synchrones sur disques offre de grandes difficultés de réalisation, et le montage en est difficile²⁴⁷ ». Ce problème n'est du reste plus soulevé dans les articles sur le montage parus ultérieurement, et cette pratique, déjà marginale en 1931, semble avoir totalement disparu dans les années suivantes où, d'évidence, les termes de « montage », ou « montage sonore » renvoient à un travail effectué sur un support film. Dans la thèse qu'il a consacré au passage du cinéma muet au cinéma sonore, Barnier confirme d'ailleurs cet état de fait et estime l'abandon du système sur disque en France à la fin de cette même année 1931²⁴⁸.

Parmi les divers procédés qui permettent l'inscription optique du son sur pellicule, il existe également, au début des années 1930, deux techniques d'enregistrement et, comme nous allons le voir, l'utilisation de chacune d'entre elles a vraisemblablement une incidence sur les pratiques de montage qui s'ensuivent.

Dans un ouvrage consacré à la technique du montage, et paru en 1957, Raymond Louveau, revenant sur l'époque qui nous intéresse, distingue l'« enregistrement simple bande²⁴⁹ » de l'« enregistrement double bande²⁵⁰ ». Lors d'un enregistrement simple bande, nous dit-il, images et sons sont inscrits sur la même bande, mais selon un décalage constant « de 20 images environ ». Ce décalage tient au fait que l'enregistrement de l'image nécessite « un défilement saccadé de la pellicule », tandis que l'inscription du son « exige un défilement continu ». Images et sons ne peuvent donc pas, d'un point de vue mécanique, être enregistrés au même endroit et sur la même bande, d'où la nécessité d'un décalage. Avec l'enregistrement double bande, ce décalage n'a pas lieu

246. Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel : son évolution intellectuelle, sa puissance éducative et morale*, Paris, Albin Michel, 3^e éd. : 1931, p. 29.

247. Anonyme, « Pour ou contre le disque ? », *La Cinématographie française*, n° 599, 26 avril 1930, p. 41.

248. Martin Barnier, *Les Voix de la liberté : la généralisation du cinéma parlant*, op. cit., p. 228.

249. Raymond Louveau, *Le Montage de film*, Paris, IDHEC, 1957, pp. 23-25.

250. *Ibid.*, pp. 25-26.

d'être puisque deux appareils enregistrent simultanément l'image et le son sur deux pellicules différentes. Ils sont enregistrés puis tirés séparément, et ce sont donc des bobines image et son distinctes qui parviennent en salle de montage. Les deux bandes sont finalement réunies sur un seul film au moment du tirage définitif des copies en vue de leur exploitation dans les salles.

La première des deux techniques d'enregistrement (simple bande) induit certaines contraintes au moment du montage. Louveau souligne le fait que dans ce cas de figure, sons et images ne peuvent être montés en toute indépendance, chaque coupe se répercutant à la fois sur les uns et les l'autres. Le montage de la bande est d'autant plus complexe que le décalage entre les points d'enregistrement du son et de l'image « oblig[ent] à laisser des temps morts à chaque changement de plans ». L'utilisation de cette technique, toujours selon Louveau, est d'ailleurs en partie responsable d'une récession du cinéma aux débuts des années 1930 :

Ces contingences [...] ramenèrent l'expression picturale à peu près au « point de vue du spectateur de l'orchestre » cher à Méliès, mais, il est vrai, avec un réalisme accru par l'apport sonore. Il est certain qu'à ce moment, le cinéma tendait vers la formule du « Théâtre en conserve » et cela fit naître une certaine méfiance chez les tenants du film muet²⁵¹.

Cette idée d'une régression esthétique du cinéma sonore à ses débuts n'est pas propre à l'auteur. Comme le souligne Michel Marie, préfaçant l'ouvrage sur le passage au parlant de Barnier, « c'était la thèse de tous les contemporains de ces années, cinéastes comme critiques, thèse aussitôt relayée par les premiers historiens des années trente, Maurice Bardèche et Robert Brasillach comme Georges Sadoul, puis Jean Mitry²⁵² ».

Barnier qui, dans l'ouvrage en question, se propose de mettre à mal ce présumé, revient sur certains facteurs techniques du début du cinéma sonore qu'il a été coutume d'associer à cette prétendue théâtralité des premiers films parlants²⁵³. S'il s'intéresse à la fixité des caméras et des micros, à l'utilisation des travellings, aux prises

251. *Ibid.*, p. 24.

252. Préface de Michel Marie dans Martin Barnier, *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, éd. du Céfal, 2002, p. 9.

253. Martin Bariner, *ibid.*, pp. 73-79.

de vues en extérieurs, il n'évoque ni cette pluralité des techniques d'enregistrement ni les pratiques de montage qui en résultent. Ce lien tissé par Louveau entre la théâtralité des premiers films parlants et le montage lié à l'enregistrement sur bande simple serait donc une éventuelle piste à creuser. En outre, ce constat n'émane pas seulement d'une vision postérieure. En juillet 1930, Marcel Carné, qui écrit alors régulièrement pour *Cinémagazine*, rend compte de certaines difficultés au montage découlant de l'enregistrement du son sur simple bande :

À l'encontre de ce que beaucoup de profanes s'imaginent, le son ne correspond pas avec l'image, mais est placé 36 centimètres plus haut (exactement 19 images). Cela n'est pas sans créer quelques difficultés au montage. Il devient nécessaire de monter la bande non seulement d'après le jeu, mais également d'après la parole, c'est à dire d'après les vibrations inscrites dans la marge à gauche de l'image²⁵⁴.

L'enregistrement simple bande rend donc vraisemblablement la tâche du montage plus ardue. Jacques Manuel, dans le témoignage qu'il livre en 1945 à la Commission de recherche historique de la Cinémathèque française, semble dire cependant que, sur le montage de *L'Enfant de l'amour* (1930), premier film parlant de L'Herbier, lui et le metteur en scène s'en sont rapidement accommodé : « 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 film²⁵⁵ ». Plus loin, il précise « On prenait, par exemple, une scène intégrale avec le son, puis des plans muets, qu'on trouvait le moyen d'intercaler ». Dans la limite de ces quelques informations pour le moins ambiguës, difficile de savoir laquelle des deux techniques d'enregistrement a été utilisée pour ce film. Toutefois, il me semble que ce que souhaite montrer Manuel, c'est l'habileté avec laquelle L'Herbier et lui-même ont su contourner les contraintes liées à l'enregistrement simple bande. Les combinaisons qu'il décrit relèvent effectivement de l'évidence dans le cas d'un montage double bande. Si l'on s'en tient à ce postulat, on peut supposer que l'enregistrement sur bande simple n'exclut pas, au montage, toute possibilité de jouer

254. Marcel Carné, « Comment on réalise un film parlant français », *Cinémagazine*, n° 7, juillet 1930, pp. 17-18.

255. Jacques Manuel, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds CRH, *op. cit.*

avec les juxtapositions d'images et de sons.

Si dans les premières années du parlant, en France, les deux techniques ont vraisemblablement coexisté, il semble cependant que l'enregistrement de l'image et du son sur deux bandes soit la pratique la plus répandue. En mai 1930, Fernand Vincent, qui propose dans *La Cinématographie française* une synthèse des techniques relatives à « l'enregistrement et la reproduction des films sonores » laisse entendre, à l'issue de son article, que l'enregistrement du son et de l'image sur une seule bande est un procédé qui tend à disparaître :

Dans ce qui précède, on a parlé du cas où on enregistre sons et images sur des négatifs différents. Pour être exacts nous devons dire que dans le procédé Movietone-Case il n'y a qu'un seul négatif, la caméra de prise de vues portant également l'enregistreur de sons. Ce système à l'avantage d'être plus simple, mais il présente de nombreux inconvénients qui font qu'on a tendance à l'abandonner²⁵⁶.

En septembre 1932, toujours dans *La Cinématographie française*, Pierre Autré consacre un article au montage des films sonores et laisse entendre, il me semble, que la réunion de l'image et du son peut également se faire au tirage. Il confirme cependant qu'à cette époque, le montage sur simple bande reste d'usage dans certaines firmes :

Les habitudes concernant le travail préliminaire de montage d'un film varient avec les studios. Dans la plupart, cependant, on monte le film avec deux bandes séparées : sur l'une l'image, sur l'autre l'inscription sonore. Il y a quelques studios qui se servent de bandes uniques où les images et le son sont tirés ensemble. Cette méthode, peut-être plus économique, offre de grandes difficultés pour le monteur qui ne peut plus faire ce qu'il veut²⁵⁷.

Par la suite, on ne trouve plus, à ma connaissance, de renseignements relatifs à une éventuelle pluralité des techniques employées. Cette absence d'informations s'explique peut-être par l'abandon du montage sur bande unique. La disparition progressive de

256. Fernand Vincent, « Notions générales sur l'enregistrement et la reproduction des films sonores », *La Cinématographie française*, n° 604, 24 mai 1930, pp. 49-51, p. 50.

257. Pierre Autré, « Le Montage du film sonore », *La Cinématographie française*, n° 725, 24 septembre 1932, pp IX-XI, p. IX.

cette technique est d'autant plus probable qu'à la suite du texte d'Autré, les différents articles consultés évoquant le montage d'un film sous-entendent systématiquement la présence de deux bandes image et son distinctes. Cette pluralité des techniques d'enregistrement, et donc des pratiques de montage, ne concerne donc guère, semble-t-il, que les premières années du parlant. Au milieu des années 1930 au plus tard, l'enregistrement double bande semble s'être imposé et être devenu la norme.

b. Synchronisation, synchronisme et sonorisation : les nouvelles opérations du montage des films sonores

Dans le cas d'un enregistrement double bande, le système de la « claquette » ou du « clap » visant à faciliter l'identification à venir des images et sons correspondants, et qui, comme on l'a vu, existait déjà dans une version muette, semble être adopté relativement rapidement en France. Dans un article sur le montage paru en août 1931 dans *Machines parlantes et Radio*, Silka rend compte de cette nouvelle pratique :

Pour pouvoir reconstituer le synchronisme des sons et des images d'une scène sonore, on se sert généralement du signe suivant dénommé « clap » : alors que les caméras et la machine enregistreuse de sons tournent normalement, un assistant frappe juste devant l'objectif avec deux planchettes de bois et se retire vivement, cependant que le metteur en scène donne aux acteurs le signe de commencer la scène. Au montage, on retrouve facilement, juste au début de la scène, l'image exacte sur laquelle les deux planchettes se touchent et sur le film-sons les oscillations très caractéristiques que donne le galvanomètre pour ce bruit sec de bois contre bois²⁵⁸.

À la suite de ce travail préliminaire de synchronisation, il s'agit alors de conserver le synchronisme au cours des différentes manipulations que nécessite l'élaboration de la copie de travail. Dans l'article qu'il signe pour *Cinématographe* en 1985, déjà mentionné, Dréville rappelle l'apparition de cette nouvelle contrainte du montage sonore :

258. S. Silka. « Voyage autour d'un film VI : le montage », *Machines parlantes et Radio*, n° 141, août 1931, pp. 738-740, p. 739.

A l'époque du muet, on montait avec des épingles. On cassait la pellicule à la main, on épinglait les deux bouts et après on faisait la collure. Si par hasard, on perdait des images en milieu de plan, on s'en fichait. Il n'y avait pas de synchronisme à respecter ! Au montage négatif, on rétablissait la durée intégrale des plans. Aujourd'hui, il n'y a pas intérêt à perdre une seule image sous peine de compromettre tout le synchronisme²⁵⁹.

Dès le début des années 1930, certains journalistes rendent compte de ce nouvel impératif qu'est le synchronisme. On peut citer, à cet égard, le témoignage de Jean Loubignac, paru en août 1931 dans la revue *Cinéa-Ciné pour tous*. L'auteur, qui consacre un article à la réalisation d'une actualité cinématographique sonore, se fait le témoin d'un instant solennel survenant en fin de montage. Chacune des bandes, image et son, est passée dans un compteur, afin de « vérifier si elles ont bien la même longueur : condition indispensable au synchronisme. La moindre erreur, ne serait-ce que d'une image, pourrait entraîner avant de la déceler et la réparer un retard catastrophique²⁶⁰ ». Toute désynchronisation révèle un caractère d'autant plus « catastrophique » qu'elle concerne ici des actualités qui doivent être réalisées dans des délais fort courts. Néanmoins, ce nouvel impératif concerne aussi le montage des longs métrages de fiction.

Souvent, après un premier travail d'agencement, mais parfois aussi pendant même l'élaboration de la copie de travail, se déroule une opération que l'on trouve, au début des années 1930, sous le nom de « sonorisation », ou « sonorisation postérieure ». Dans l'article qu'il signe en mai 1930 dans *La Cinématographie française*, Fernand Vincent en explique le principe :

Chaque fois que dans une scène on voit parler les personnages, il est indispensable de tourner et d'enregistrer simultanément les sons ; il en est de même quand on voit jouer d'un instrument en gros plan. Dans la plupart des autres cas, on peut fort bien tourner la scène en muet et n'ajouter la partie sonore qu'après coup. C'est ce qu'on appelle la sonorisation postérieure. Cette adjonction se fait par le montage en deux bandes au cours duquel un spécialiste exécute

259. Jean Dréville, *op. cit.*

260. Jean Loubigac, « Histoire d'une actualité », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 17, juillet-août 1931, pp. 28-31, p. 31.

le repérage des fragments de négatifs images et des fragments de négatifs sons, que ceux-ci aient été enregistrés au cours d'une projection de film muet ou à un tout autre moment²⁶¹.

Parfois, la sonorisation peut s'avérer plus lourde et complexe. C'est ce qu'entend montrer Louis Saurel qui, dans un article paru dans cette même revue, rend compte du travail de Raymond Bernard sur le montage des *Croix de bois* (1932) :

Prenons la scène suivante : deux soldats parlent entre eux, un obus arrive et éclate tandis que du fond de la plaine arrive une vague clameur. Bernard prit tout d'abord la bande son parlante correspondante. À côté [...], il plaça une bande son enregistrée au camp d'artillerie : l'arrivée puis l'éclatement de l'obus. Puis il reprit dans la première bande le fragment du bruit produit par la terre projetée en l'air par la fougasse et retombant sur le sol. Enfin un fragment de la troisième pellicule son (le tumulte lointain du combat) fut ajouté aux autres bouts. [...] Songez que pour presque toutes les scènes un semblable montage dut être fait et vous aurez une idée du travail que demanda l'exécution de la partie sonore des *Croix de bois*²⁶².

L'avènement du cinéma sonore renouvelle donc assurément les coutumes de montage qui étaient celles de l'époque muette et c'est bien normal puisque ce travail est désormais gouverné par la nécessité d'une prise en considération commune de l'image et du son. Plus complexe techniquement que celui d'un film muet, le montage d'un film sonore suscite de la part de celui qui l'exécute de nouvelles dispositions et de nouvelles qualités.

En outre, aux chamboulements des pratiques du montage s'ajoute l'apparition d'un nouveau matériel. Comme le remarque Richard dans un article paru dans *La Cinématographie française* au milieu de l'année 1930, le matériel de montage jusqu'alors utilisé est devenu obsolète :

Tel service de montage qui depuis plus d'un lustre ne connaissait que de simples enrouleuses plus ou moins perfectionnées pour son travail courant s'est posé la question quand il a fallu suivre par exemple la pellicule son et la pellicule image avec toute la précision nécessaire

261. Fernand Vincent, « Notions générales sur l'enregistrement et la reproduction des films sonores », *op. cit.*, p. 50.

262. Louis Saurel, « La Réalisation sonore des *Croix de bois* », *La Cinématographie française*, n° 734, 26 novembre 1932, p. XI.

dont dépend un montage correct²⁶³.

Ainsi que l'affirme Richard, le défilement synchrone du son et de l'image suppose l'utilisation d'un nouveau matériel.

c. Le renouveau du matériel de montage : l'apparition de la « table d'écoute »

Parmi le matériel de montage émergeant avec le sonore, on distingue particulièrement une nouvelle machine qui, semble-t-il, trouve une utilisation croissante au montage des films. Dès l'année 1930, il en est de plus en plus question dans la presse. Les termes renvoyant à ce nouvel appareil sont relativement hésitants au tout début du parlant, celui-ci ne bénéficiant encore d'aucun nom établi. Dans les années 1930-1931, on le désignera plutôt par ses fonctions que par une quelconque appellation, ce qui témoigne d'un flottement, d'une indétermination quant à la nomination de ce nouvel outil. Auriol – ou Jameson – dans son article déjà mentionné et paru en mars 1931 dans *La Revue du cinéma*, en parle comme d'un « appareil servant au dégroupement et au montage des copies de films et qui permet d'entendre le son d'une bande en synchronisme avec les images (sur une autre bande)²⁶⁴ ».

Ce flou terminologique ne s'étend guère au-delà du début de l'année 1931. Dans la presse, on parle désormais plus volontiers de « table d'écoute » ou de « table sonore », tandis que dans l'édition 1932/1933 du *Tout-Cinéma*, les deux appellations sont réunies dans l'intitulé d'une rubrique jusqu'alors absente des éditions précédentes : elle est baptisée « Tables d'écoute sonores, matériel de montage²⁶⁵ ».

Cependant, on appelle aussi couramment cette nouvelle machine la ou le « Moviola ». Déjà évoquée dans la presse à la fin des années 1920, son nom paraît plus régulièrement au moment de l'émergence du sonore, alors que la machine a été « pourvue d'une défileur son synchrone, en 1929²⁶⁶ », selon Henri Colpi. Bien que le terme Moviola désigne à l'origine la marque de l'appareil, il tend à s'établir, dans le vocable de l'époque, comme étant plus généralement la machine emblématique

263. A.-P. Richard, « Les Machines à synchroniser », *La Cinématographie française*, n° 608, 28 juin 1930, p. 46.

264. Amable Jameson, « La Vie des films III : mise en scène et montage », *op. cit.*, p. 39.

265. *Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1932-1933, p. 1476.

266. Henri Colpi, *Lettres à un jeune monteur*, *op. cit.*, p. 49.

dédiée au montage des films sonores. Par extension, il est parfois employé au même titre que les termes « table d'écoute » et « table sonore ». Lobel, dans la quatrième édition de *La Technique Cinématographique*, parue en 1934, évoque par exemple cette machine dans les termes suivants : « des appareils spéciaux (Moviola) où défilent à la fois le son et l'image, permettent de retrouver facilement, à l'oreille, image et son correspondants, afin de faciliter le montage²⁶⁷ ». Autre exemple parlant, Pierre Autré, qui en novembre 1933, dans *La Cinématographie française*, livre une critique de *Ciboulette* (Claude Autant-Lara, 1933), donne les raisons des quelques incohérences relevées dans le film : « Son montage a été "chahuté" par une personne n'ayant jamais touché au Moviola de sa vie²⁶⁸ ».

Si la Moviola jouit d'un certain monopole terminologique, il ou elle n'est pas l'unique appareil faisant fonction de table d'écoute en France dans les années 1930. L'Allemagne exporte elle aussi une table prévue pour le montage des films sonores. Connue sous le nom de « Table Union », elle semble commercialisée en France dès la fin de l'année 1931. Un article paru en septembre dans la revue *Machines parlantes et Radio* annonce effectivement l'apparition d'une « nouvelle construction de table d'écoute et de montage pour film sonore²⁶⁹ » de provenance allemande. Grâce à la photographie qui illustre l'article, on peut facilement identifier cette table comme étant celle que par la suite, on appellera la « table Union ». La physionomie singulière de l'appareil, qui se distingue des autres tables d'écoute, correspond précisément à la photographie illustrant un article présentant la « Table Union T. A. S » et paru en juillet 1934 dans *La Cinématographie française*²⁷⁰.

Côté français, la firme Cinéma Tirage Maurice (C. T. M.) lance à son tour une machine de ce type à la toute fin de l'année 1931. En atteste une publicité parue dans *La Cinématographie française* dans laquelle on lit : « C. T. M. présente Une Nouveauté Sensationnelle !!! La Table Sonore C. T. M.²⁷¹ ». Par la suite, les journalistes de *La Cinématographie française* lui font une publicité régulière, et c'est non sans un certain

267. Léopold Lobel, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films muets et sonores*, Paris, Dunod, 1934, 1^{re} éd : 1912, p. 365.

268. Pierre Autré, « La Technique dans les films », *La Cinématographie française*, n° 786, 25 novembre 1933, pp. 39-40, p. 39.

269. J. E. B., « Table d'écoute pour le montage des films sonores », *Machines parlantes et Radio*, n° 142, septembre 1931, p. 823.

270. Anonyme, « Table Union T. A. S », *La Cinématographie française*, n° 821, 28 juillet 1934, p. VIII.

271. Publicité pour Cinéma Tirage Maurice publiée dans *La Cinématographie française*, n° 686, 26 décembre 1931, np.

chauvinisme que Pierre Autré consacre, en mars 1932, un article dithyrambique à cette table d'écoute. Ce dernier ne manque pas de souligner l'excellence du prototype français : « Félicitons une maison française de sortir [...] un appareil aussi bien étudié et qui se place certainement le premier du monde, dans le genre²⁷² ». L'auteur confirme d'ailleurs ce parti pris dans un article qu'il signe deux ans plus tard : « Les monteurs ont à leur disposition un matériel français excellent : celui de la maison Maurice, qui a construit une table de montage pratique et commode qui s'avère très supérieure au matériel américain analogue²⁷³ ».

En comparant les publicités successives C. T. M. parues dans cette même revue, on peut en déduire que c'est vers à la fin de l'année 1932 que la table d'écoute est baptisée la « Moritone ». Il est permis d'imaginer que l'adjonction d'un nom propre à cette machine est entrepris dans un but commercial visant à la fois à donner une identité plus marquante à la machine, mais aussi peut-être à rivaliser nominalement avec la Moviola. Henri Colpi qui s'est intéressé aux débuts de la Moritone, relate, dans son recueil de *Lettres à un jeune monteur*, les résultats de son enquête :

J'eus l'idée, un jour de 1956, de m'informer sur ses origines. Eh bien, me répondit une secrétaire charmante sur le point de prendre sa retraite, c'est une machine mise au point par monsieur Maurice au tout début du parlant. On songea à la commercialiser sous l'appellation Maurice-tone, le suffixe « tone » étant à la mode (voir les actualités Fox-Movietone), mais pour des raisons d'euphonie, on opta pour Moritone²⁷⁴.

Qu'elle qu'en soit la marque de fabrication, la table d'écoute permet, de manière générale, la lecture simultanée et synchrone des bandes son et image séparées, ou d'une bande unique. Dans les articles relatifs au montage parus au début des années 1930, auteurs et journalistes en soulignent régulièrement l'importance et l'utilité. Trouvant un usage constant dans le montage de films sonores, autant à l'étape de la synchronisation qu'à celle de la sonorisation, elle apparaît comme un outil désormais essentiel pour le montage des films.

272. Pierre Autré, « La Nouvelle table d'écoute Leopold Maurice », *La Cinématographie française*, n° 699, 26 mars 1932, p. IX.

273. Pierre Autré, « La Production française en 1933 », *La Cinématographie française*, n° 795, 27 janvier 1934, p. 31.

274. Henri Colpi, *op. cit.*, pp. 67-68.

Synchronisation, synchronisme, renouveau des pratiques et émergence d'un nouveau matériel : autant de facteurs qui peuvent expliquer l'apparition de nouveaux collaborateurs au montage et/ou la professionnalisation du monteur. De toute évidence, le montage d'un film sonore demande un savoir-faire, une minutie et une patience qui n'étaient pas requis au temps du muet, et les metteurs en scène, semble-t-il, s'accommodent plus ou moins bien de ces évolutions. Dans ses mémoires Denise Tual, engagée sur le montage des *Amours de minuit* (Augusto Genina, 1931) et, par la suite, monteuse de la majorité des films de Marc Allégret dans les années 1930, évoque l'embarras d'Augusto Genina au moment de monter son premier film sonore :

Genina avait l'habitude de monter lui-même ses films en muet. C'était son premier parlant. Regardant à contre-jour les images qui lui plaisaient, il les déchirait et les accrochait à des clous plantés tout autour de la pièce. Il m'attendait, disait-il naïvement, pour « monter le son ». Il se mouvait au milieu de vingt ou trente mille mètres de pellicule déroulée, ne se rendant pas compte qu'il était impossible de synchroniser le son dans ce hachis. Je lui conseillai de me laisser seule remettre de l'ordre pendant qu'il terminait le dernier décor du film²⁷⁵.

Dans le témoignage qu'il livre à la revue *Cinématographe*, Dréville, qui, de son côté, dit s'être facilement adapté au travail de la synchronisation, associe tout de même l'apparition du « métier de monteur » à cette nouvelle tâche : « C'est l'arrivée du parlant qui a créé la nécessité d'un monteur. On a trouvé que c'était un métier de synchroniser le son et l'image, que ça multipliait le travail, je ne vois pas pourquoi d'ailleurs, ça ne m'a jamais paru compliqué ²⁷⁶! »

Si l'émergence du métier de monteur est souvent associée aux innovations techniques liées au sonore, on peut supposer que l'apparition de ce nouveau collaborateur tient, plus généralement, à un ensemble varié de facteurs. Plus loin dans le texte, Dréville fournit d'ailleurs une seconde explication : « Il y a une deuxième raison pour laquelle on a eu recours à ce métier, c'est l'impératif de livrer rapidement

275. Denise Tual, *Le Temps dévoré*, op. cit., p. 85.

276. Jean Dréville, « Casser le marbre », *Cinématographe*, op. cit., p. 16.

le film après le tournage. Aujourd'hui comme il y a cinquante ans, la pression était la même pour rentabiliser l'argent le plus vite possible²⁷⁷ ». Comme on peut l'imaginer, le montage d'un film sonore, non seulement plus complexe, est également plus long. Dans un texte paru en 1949 dans *Le Cinéma par ceux qui le font*, ouvrage sous la direction de Denis Marion, Jean Feyte, qui s'est spécialisé dans le montage dès le début des années 1930, voit l'emploi d'une personne distincte au montage comme la conséquence à la fois des complications et de la multiplication du temps dévolu au montage : « L'adjonction du son a compliqué ce travail de montage, qui est devenu trop long et trop ardu pour être entrepris par le metteur en scène à la fin des prises de vues²⁷⁸ ». Les circonstances exigent donc parfois que le montage commence dès avant la fin du tournage, ce qui, de fait, suppose l'intervention d'une personne qui ne peut être le metteur en scène, du moins pour un travail préliminaire de montage.

Si, à l'avènement du sonore, l'emploi d'un monteur semble loin d'être systématique, on perçoit, dès 1930, les premiers signes d'un processus de professionnalisation dans le secteur du montage, et, parallèlement, d'une reconnaissance de ce qui est alors considéré comme un nouveau collaborateur.

B. Vers une professionnalisation du métier de monteur

a. L'apparition d'une rubrique spécifique pour le montage dans *Le Tout-Cinéma*

À partir de l'édition de 1930 du *Tout Cinéma*, l'entrée « Montage des films », à la table des matières, ne renvoie plus aux usines de développement et de tirage, mais à une liste d'individus réunis sous une nouvelle rubrique intitulée « Montage des films - Coloristes²⁷⁹ ». Si cette édition marque une évolution notable par rapport aux éditions antérieures, on ne peut pas parler pour autant d'un véritable chamboulement dans les responsabilités du montage. En effet, parmi les dix noms qui figurent dans cette rubrique, cinq sont précédés de l'indication « coloriste ».

277. *Ibid.*

278. Jean Feyte, « Le Montage », dans Denis Marion (dir.), *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Fayard, 1949, p. 246.

279. *Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1930, pp. 1138-1139.

Dans *Une Cité française du cinéma* (1929), de Pierre Chenal, « les ateliers du coloris [sic] » qui nous sont présentés, organisés de manière rationnelle, ressemblent en bien des points à l'atelier de montage des positifs, et les opérations qui s'y déroulent semblent avant tout revêtir un caractère industriel²⁸⁰. Le fait de réunir coloris et montage dans la même rubrique laisse à penser, en conséquence, que cette dernière opération est encore assimilée à une pratique ouvrière, et non un travail d'importance. Par ailleurs, l'apparition d'individus « spécialisés » dans le coloris au moment du passage au sonore pose véritablement question et serait un aspect à approfondir.

Parmi les noms des trois individus précédés de la mention « montage », on ne compte que des noms de femmes, et l'on reconnaît ceux de Marguerite Houllé, et de Marguerite Beaugé qui exerçaient déjà une activité régulière dans le montage à l'époque du muet. Notons également qu'un certain Claude Iberia est suivi de l'annotation « montage, titrage, adaptation », témoin, peut-être, d'une frontière encore poreuse entre les intervenants chargés du montage et ceux chargés du remontage.

Si l'édition de 1931 de cet annuaire ne présente pas grande différence avec la précédente, dans celle de 1932-1933, la rubrique « Montage des films - Coloristes²⁸¹ » est déjà plus conséquente. On y trouve les noms de 27 personnes. Outre la multiplication du nombre d'individus, on remarque un changement dans le genre de cette catégorie : sans compter les « coloristes », on trouve douze noms masculins et huit féminins. On peut supposer que l'apparition des hommes dans cette rubrique témoigne d'une revalorisation socioculturelle du métier. Du reste, l'évolution relevée entre les années 1930 et 1933 se précise dans les éditions suivantes du *Tout-Cinéma* ; signe d'une professionnalisation toujours croissante, qui, visiblement va de pair avec une masculinisation du métier.

Dans l'édition de 1934-1935, le nom de cette catégorie, qui jusqu'alors renvoyait à une étape de fabrication du film, désigne désormais plus précisément les individus qui la compose : de « Montage des films - Coloristes » on passe à « Monteurs de films - Coloristes²⁸² ». Cette colonne compte alors 66 personnes, parmi lesquelles 32 peuvent être identifiées comme étant des hommes, et 11 comme des femmes. De plus,

280. Pierre Chenal, *Une cité française du cinéma*, 1929, *op. cit.*, TC : 3m 20s.

281. *Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1932-1933, pp. 1475-1476.

282. *Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1934-1935, pp. 929-930.

bien que le terme coloriste demeure dans le titre de la rubrique, seuls quatre individus sur les 66 – les mêmes, d’ailleurs, que dans l’édition de 1930 – sont clairement présentés comme coloristes.

Si l’avènement du sonore engendre donc vraisemblablement un processus de professionnalisation dans le montage, l’intégration du monteur dans le système de production des films français semble demeurer difficile et délicat au début des années 1930. Dans un texte qu’il signe en avril 1933 pour *La Cinématographie française*, Richard, clame encore haut et fort que « le montage exige un véritable métier²⁸³ ». Déplorant que la plupart des metteurs en scène et des producteurs se refusent à admettre l’importance du monteur, l’auteur s’évertue une fois de plus à démontrer les avantages d’une telle collaboration. Du reste, on retrouve, dans cet article, nombre d’arguments déjà déployés dans les années 1920, Richard rappelant, entre autres, que le monteur apporte sur l’œuvre un regard neuf et objectif : « Un monteur bien au courant de son travail est un collaborateur précieux. C’est la critique obligatoire qui voit plus large, moins spécieusement que le réalisateur²⁸⁴ ».

Possible symptôme de ce fervent appel à une professionnalisation du montage, quelques mois plus tard, L’Association des Monteurs de Films voit le jour. Si ce groupement constitue la première entreprise notable de cette profession émergente, parallèlement, sa création témoigne d’une situation encore incertaine et précaire pour les monteurs à cette époque.

b. L’Association des Monteurs de Films, un nouveau pas vers la professionnalisation du monteur

En juillet de l’année 1933, la création de L’Association des Monteurs de Films, premier groupement de monteurs en France, marque un pas dans la professionnalisation du métier de monteur. L’information est largement relayée par la presse. Elle paraît dans plusieurs revues cinématographiques telles qu’ *Hebdo-Film*²⁸⁵, *Cinéma*²⁸⁶

283. A.-P. Richard, « Le Montage exige un véritable métier », *op. cit.*

284. *Ibid.*, p. 44

285. Anonyme, « Un intéressant groupement », *Hebdo-Film*, n° 907, 15 juillet 1933, p. 16.

286. Anonyme, « En France », *Cinéma*, n° 248, 20 juillet 1933, p. 607.

ou encore *La Cinématographie française*²⁸⁷, mais aussi dans des revues à plus large public telles que *Le Matin*²⁸⁸ ou *Le Temps*²⁸⁹.

Cette médiatisation atteste, me semble-t-il, d'une véritable volonté de promouvoir cette profession balbutiante, d'en faire connaître l'importance. Dans *Le Temps dévoré*, Denise Tual laisse entendre qu'elle et Jean Mamy sont les fondateurs de cette Association des Monteurs de Films qu'elle nomme syndicat : « Les heures de présence étaient épuisantes et cela nous donna l'idée, à Jean Mamy et à moi, de créer le syndicat des monteurs ; jusque-là, il n'avait pas d'organisme pour les défendre²⁹⁰ ».

Dans un article qu'il signe le 29 juillet 1930 dans *La Cinématographie française*, Autré, qui se félicite que les « techniciens français s'organisent » prête sa voix à L'Association des Monteurs de Films, tout juste créée²⁹¹. Ainsi que l'indique l'auteur, l'ambition des membres de cette association est avant tout de sortir de l'anonymat : « On reconnaît leur titre aux opérateurs, aux ingénieurs du son, mais pas aux monteurs. En se groupant ces derniers ont voulu faire valoir leur importance et leur valeur. Ils ont donc décidé de consacrer leur plus grand effort à se faire connaître²⁹² ». En outre, le fait d'obtenir une plus grande visibilité dans l'industrie cinématographique va de pair avec l'idée d'assurer pour leurs membres une stabilité d'emploi. Chacun des textes cités en amont comporte d'ailleurs les coordonnées de l'association et les metteurs en scène et producteurs sont invités à prendre contact avec le secrétariat pour le montage de leurs films. Dans l'article d'Autré, notons que c'est le producteur, et non le metteur en scène, qui apparaît comme le principal réfractaire de cette entreprise de professionnalisation :

Les monteurs estiment que leur tâche immédiate est de convaincre les producteurs du coefficient d'amélioration que fournit un bon montage à un film normal et ils pensent que si l'on faisait toujours appel à un monteur professionnel pour chaque film produit en France, il y aurait plus de travail qu'il n'en faudrait pour tous les membres de leur corporation. [...] On peut être assuré que plus de la moitié des producteurs ne laissent qu'une place infime – quand

287. Pierre Autré, « Les Techniciens français s'organisent : l'Association des Monteurs de Films vient de se créer », *La Cinématographie française*, n° 769, 29 juillet 1933, p. 28.

288. Anonyme, « Association des Monteurs de Films », *Le Matin*, n° 18006, 7 juillet 1933, p. 4.

289. Anonyme, « Courrier de l'écran », *Le Temps*, n° 2624, 8 juillet 1933, p. 6.

290. Denise Tual, *Le Temps dévoré*, *op. cit.*, p. 79.

291. Pierre Autré, *op. cit.*

292. *Ibid.*

ils la laissent – au montage dans le budget du film. On escompte que le metteur en scène se chargera du travail. Et il se produit que le plus souvent, le montage, fonction vraiment importante dans l'établissement d'un film, est accompli par une simple ouvrière, vaguement surveillée par un assistant ou une script-girl remplis de bonne volonté, mais plus ou moins qualifiés²⁹³.

Bien que la création de cette association fasse date dans la professionnalisation des monteurs, la situation ici dépeinte tend à montrer que les coutumes du muet ne sont que partiellement renouvelées à l'avènement du sonore et que l'emploi d'un monteur (au sens de collaborateur spécialisé dans le montage) est encore loin d'être systématique. On note cependant l'évocation de la script-girl, fonction qui prend un tour nouveau avec le parlant, et collaboratrice qui se trouve parfois investie d'une responsabilité au montage à cette époque. Du reste, si le statut de ce groupement est vraisemblablement celui d'une association, les autres ambitions qu'elle affiche – amélioration des conditions de travail, entraide mutuelle, solidarité entre les membres, distribution d'une carte de travail – s'apparentent à celles d'un syndicat. D'ailleurs, dans certains articles parus par la suite, et toujours dans *La Cinématographie française*, on parle d'« Association Syndicale des Monteurs de Films ».

Si l'Association des monteurs de films témoigne donc avant tout d'une volonté de professionnalisation du métier de monteur, sa création mérite également d'être envisagée à l'aune d'un contexte plus large. Dans son étude consacrée au « Syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années 1930 », Charles Boriaud explique qu'au printemps 1933, le durcissement des lois antisémites en Allemagne se solde par l'exil, à Paris, de nombreux professionnels du cinéma interdits de travail dans leur pays²⁹⁴. Ainsi que le montre l'auteur, en France, une partie de la corporation du cinéma voit dans cet exil une menace pour les travailleurs français, déjà touchés par la crise de 1931. La création du Syndicat des Chefs Cinéastes Français (SCCF), en août 1933, puis de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film (FNSAFF), en février 1934, répond en grande partie, selon Boriaud,

293. *Ibid.*

294. Charles Boriaud, « Le Syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années 1930 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011, pp. 151-167.

à la volonté de protéger les professionnels français de cette menace étrangère. Les membres de L'Association Syndicale des Monteurs – association qui voit donc le jour dans ce climat xénophobe – semblent, eux aussi, soucieux de préserver les intérêts des monteurs français. Dans le texte cité en amont, Autré rend également compte des interrogations que suscite la question des étrangers :

Il y a aussi la question « brûlante » des étrangers. L'Association des Monteurs de Films ne l'a pas complètement résolue. On s'arrêtera sans doute à une solution qui consisterait à intégrer les monteurs étrangers dans une « Section étrangère » en leur demandant d'accepter certaines contraintes, assez strictes d'ailleurs. Cette solution présenterait l'avantage de défendre les intérêts des monteurs français sans s'opposer trop à la libre appréciation des qualités professionnelles, mais en mettant cependant un frein à une trop large distribution de nouvelles cartes de travail²⁹⁵.

À la toute fin de l'année 1934, cette même revue publie la liste détaillée des différents syndicats et associations des professionnels du cinéma français²⁹⁶. L'Association des Monteurs de Films compte 17 adhérents, ce qui semble peu en regard des 66 « Monteurs de films » qui figurent dans l'édition de 1934-1935 du *Tout-Cinéma*²⁹⁷. En outre, parmi les différentes professions représentées dans ce document, elle est celle qui compte le moins d'adhérents. À titre comparatif, au sein de la même édition de l'annuaire, le syndicat des assistants compte 49 membres, celui des musiciens du film 20, celui des ingénieurs du son 33, et celui des opérateurs de prise de vues 95.

Malgré les signes d'une professionnalisation dès l'avènement du sonore, ce constat d'une faible représentativité des monteurs dans la corporation du cinéma laisse à penser que les ambitions affichées par les membres de l'association, lors de sa création, sont encore loin d'être satisfaites au milieu de la décennie.

c. La discrète apparition du nom des monteurs dans la presse

Dès la fin de l'année 1929, on constate une visibilité croissante, quoique discrète,

295. Pierre Autré, *op. cit.*

296. Anonyme, « Les Artisans français du film », *La Cinématographie française*, n° 842-843, 22-29 décembre 1934, np.

297. *Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique*, *op. cit.*

des monteurs français à l'écran comme dans la presse. Ainsi que l'a montré Denis dans l'article déjà plusieurs fois cité, à partir de cette date, et au fil des années 1930, la mention d'un individu au montage devient plus régulière au sein des génériques des films²⁹⁸.

Parallèlement, dès la production des premiers films sonores en France, on trouve, de manière sporadique, les noms de monteurs dans la presse cinématographique. Toutefois, la reconnaissance, la place à accorder à ce nouveau collaborateur du film sonore semblent problématiques pour certains journalistes, ce qui se traduit parfois par des ambiguïtés, voire par des contradictions dans les informations relayées. En février 1930, par exemple, dans *La Cinématographie française*, on trouve une dépêche intitulée « Henri Chomette monte *Le Requin*²⁹⁹ ». Parmi les différents collaborateurs dont les noms paraissent dans ce court article, ceux de E. Kratsh et de R. Le Hénaff³⁰⁰ figurent à la mention « montage sonore ». Mettre en évidence la participation de Chomette au montage dans le titre de l'article est peut-être ici une façon de rappeler qu'il demeure, en qualité de metteur en scène, le principal responsable de ce travail.

De fait, l'idée selon laquelle le metteur en scène doit lui-même assumer la responsabilité du montage demeure prégnante dans les années 1930. En témoigne, entre autres exemples, le récit que fait G.-L. George des mésaventures d'Eisenstein concernant le montage du film *Que Viva Mexico* que le cinéaste est parti tourner au Mexique. Dans le numéro de *Pour Vous* du 3 août 1933, le critique raconte :

Ayant terminé toutes ses prises de vues en février 1932, Eisenstein envoya les négatifs à Hollywood, comptant les y rejoindre pour « monter » son film, travail qu'il fait toujours lui-même. C'est alors que se produisit un événement qui eut pour le film une conséquence désastreuse. Les autorités américaines refusèrent à Eisenstein l'entrée des États-Unis et force lui fut de regagner l'U. R. S. S. sans avoir pu terminer son film. Le négatif, confié à une grosse maison d'Hollywood, fut mis entre les mains de « monteurs » professionnels. Ceux-ci s'en référèrent, pour leur travail, au scénario original. Mais, se trouvant en présence d'une

298. Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 78.

299. Anonyme, « Henri Chomette monte *Le Requin* » *La Cinématographie française*, n° 590, 22 février 1930, p. 32.

300. René Le Hénaff collaborera, entre autres, avec René Clair puis Marcel Carné dans les années 1930. Le nom de E. Kratsh figure à plusieurs reprises dans la presse dès la fin 1929 et au tout début des années 1930. Il est par exemple mentionné pour le « montage sonore » du *Collier de la reine* (Gaston Ravel, 1929) dans Anonyme, « Studios et Plein air », *Pour Vous*, n° 44, 19 septembre 1929, p. 14. Cependant, il ne figure dans aucune des éditions du *Tout-Cinéma* entre 1930 et 1937.

sorte de poème en prose, ils se rendirent vite compte qu'ils n'en tireraient rien. Alors, au lieu de renoncer sagement à poursuivre d'aussi vains efforts, ils firent du scénario original une horrible boucherie, transformant complètement l'histoire, ne laissant subsister nulle trace du travail et des intentions premières de l'auteur, bref réduisirent la symphonie filmée de l'histoire mexicaine qu'Eisenstein avait projetée de réaliser, aux proportions d'une simple et pauvre petite historiette, romanesque et décousue³⁰¹.

La méthode américaine jugée néfaste par une partie de la critique française, est ici symboliquement opposée à Eisenstein, véritable emblème de l'art du montage. On notera par ailleurs que les « monteurs », tout comme ceux que désignaient Denis Marion évoquant le saccage des *Rapaces*, sont mentionnés au pluriel.

Si l'on voit plus régulièrement apparaître les noms de monteurs avec le sonore, la visibilité de ce collaborateur dans la presse se heurte à l'idée encore vigoureuse que le montage doit demeurer sous le joug exclusif du metteur en scène. Dans *Pour Vous*, six monteurs français seulement sont indiqués sur la période des années 1929 à 1933. Outre celui de Jean Mamy, sur lequel nous reviendrons, les noms de ces monteurs paraissent dans « Studios et plein air », rubrique informative qui rend compte des films en cours de réalisation. En novembre 1933, par exemple, à propos de *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo, on lit que « La musique est de Maurice Jaubert, [et] le montage de Louis Chavance³⁰² ». On n'en apprend cependant guère plus.

Dans *Cinéa-ciné pour tous*, entre 1929 et 1932 (date à laquelle la revue s'éteint), on trouve très souvent les monteurs américains ou allemands à la mention « montage » des « Nouveaux films », mais encore une fois, sans plus de commentaires. Jacques Tourneur, dont le nom paraît dans cette même rubrique en octobre 1930 pour le montage d'*Accusez, Levez Vous !* (Maurice Tourneur, 1930) fait véritablement figure d'exception³⁰³. Hormis Tourneur, on ne trouve, dans cette revue, les noms d'aucun monteurs français. On peut présumer que cette invisibilité tient ici à la volonté sous-jacente d'affirmer la spécificité de la méthode française, méthode dans laquelle le metteur en scène resterait maître du montage. À l'inverse, sur la période de 1929 à 1934, dans *La Cinématographie française* on ne trouve quasiment que les noms de

301. G.-L. George, « *Que Viva Mexico*, film américain renié par Eisenstein », *Pour Vous*, n° 246, 3 août 1933, p. 11.

302. Roger Régent, « Studios et Plein air », *Pour Vous*, n° 260, 9 novembre 1933, p. 14.

303. Anonyme, « Les Nouveaux films », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 8, octobre 1930, np.

monteurs ayant travaillé sur des films français. La raison en est probablement que la plupart des journalistes de cette revue est favorable à l'idée d'une spécialisation dans le montage en France.

Par ailleurs, certains monteurs bénéficient d'une visibilité notablement plus marquée que les autres. Dans la première moitié des années 1930, les noms de Jacques Tourneur, René Le Hénaff, Louis Chavance ou encore Jean Mamy sont mentionnés pour le montage de plusieurs films et dans différentes revues. La raison en est peut-être avant tout que leur activité en tant que monteur est plus soutenue, plus régulière que celle des autres ou bien que leur apport, leur talent est davantage connu et reconnu par les membres de la profession cinématographique. Ceci étant, on peut voir à cela des raisons plus spécifiques pour expliquer la visibilité de chacune des personnes citées. La visibilité de Jacques Tourneur s'explique peut-être en partie par la reconnaissance que lui témoigne son père. Interrogé par un journaliste de *Pour Vous* en septembre 1930, Maurice Tourneur déclare qu'il délègue le montage de ses films à son fils :

Comment je travaille ? [...] la question est mal posée. Vous auriez dû me demander comment nous travaillons, car mon fils Jack est pour moi un collaborateur de tous les instants. Il m'assiste pour la mise en scène et monte le film tourné pendant que je fais le découpage du suivant. Je lui laisse entièrement le soin du montage³⁰⁴.

On imagine aisément que le lien filial avec le metteur en scène rend la participation de Jacques Tourneur au montage plus visible, mais aussi – pourquoi pas ? – également plus acceptable aux yeux de certains critiques, le fils ne pouvant trahir la pensée du père.

Le Hénaff et Chavance, en plus de leur activité dans le montage, sont, quant à eux, des collaborateurs réguliers de revues cinématographiques, ce qui potentiellement pourrait expliquer que leurs noms figurent de manière régulière dans les rubriques informatives de la presse. Dans un article paru en juin 1933 dans *La Cinématographie française*, Autré explique d'ailleurs que s'il cite si peu les « techniciens français »

304. Maurice Tourneur dans L. D., « Avec Maurice Tourneur entre deux films... », *Pour Vous*, n° 96, 18 septembre 1930, p. 3.

dans les colonnes de cette revue, c'est simplement qu'il n'en connaît pas les noms³⁰⁵. Aussi invite-t-il ces techniciens à lui faire part de leurs activités, chose que Chavance et Le Hénaff font peut-être déjà.

Jean Mamy, aujourd'hui plus connu pour ses violents écrits xénophobes et antisémites sous l'Occupation, est manifestement l'un des monteurs les plus renommés dans les années 1930. En témoignent, d'une part, les titres qu'on lui prête pour certains des films qu'il a montés. En octobre 1930, dans *La Cinématographie française*, il est indiqué comme « monteur en chef³⁰⁶ » pour *Les Amours de minuit* (Augusto Genina, 1931), une appellation encore rare à cette époque (du moins dans la presse). En avril de l'année suivante, dans *Les Spectacles*, il est dit « chef monteur³⁰⁷ » de *Seul* (1931, Jean Tarride). On retrouve cette même appellation en juin 1933 dans *La Cinématographie française*, et pour le montage de *L'Agonie des aigles* (Roger Richebé, 1933)³⁰⁸. D'autre part, Mamy, à cette époque, est l'un des rares monteurs à s'attirer les rares éloges des critiques. En avril 1933, par exemple, Auriol, dans la critique d'un film « d'expédition » tourné en Guyane, et intitulé *Au pays de l'or et du bagne* (1933) applaudi « l'excellent montage [...] de M. Jean Mamy³⁰⁹ ». Précisions néanmoins qu'ici, la reconnaissance du travail de Mamy semble facilitée par le fait qu'aucun metteur en scène n'a assumé la réalisation de ce film : seul est cité l'opérateur Goreaud. En outre, Mamy, dès le début des années 1930, alterne entre mise en scène et montage, une double casquette qui lui vaut peut-être en partie cette notoriété³¹⁰.

Force est de constater qu'à cette époque, les monteurs les plus visibles sont invariablement des hommes. Si l'idée d'une collaboration au montage peine à s'imposer dans les années 1930, l'idée qu'une femme puisse assumer ce rôle semble d'autant plus difficile à concevoir. Comme l'a également remarqué Eloïse Billois, Marguerite Beaugé qui, à l'époque du muet, bénéficiait d'une reconnaissance notable, est étonnamment peu citée dans la presse du début des années 1930. Bien qu'étant l'une des « monteuses » ayant monté le plus de films sur cette période, dans les revues

305. Pierre Autré, « Les Techniciens français sont trop modestes », *La Cinématographie française*, n° 764, 17 juin 1933, p. VIII.

306. Anonyme, « Studios », *La Cinématographie française*, n° 623, 11 octobre 1930, p. 19.

307. Anonyme, « Dans les maisons de production... », *Les Spectacles*, n° 380, 17 avril 1931, p. 6.

308. Anonyme, « Studios », *La Cinématographie française*, n° 763, 17 juin 1933, p. 19.

309. Jean-Georges Auriol, « La Semaine », *Pour Vous*, n° 230, 13 avril 1933, pp. 5-6, p. 6.

310. Dans Frédéric-Georges Roux, *Mon père, Jean Mamy : le dernier fusillé de l'épuration*, Toulouse, Auda Isarn, 2013, l'auteur, qui se fonde sur des archives personnelles, énumère les différents films auxquels a participé son père. Entre les années 1930 et 1933, on note que Mamy aurait monté huit films et en aurait réalisé trois.

consultées sur les années 1930-1933, on ne trouve jamais son nom. Autre exemple peut-être significatif, Denise Batcheff, qui, dans ses mémoires, dit avoir participé au montage des *Amours de minuit*, ne semble pas reconnue pour ce travail, tandis que comme on l'a vu, Mamy est indiqué pour ce film comme « monteur en chef » dans *La Cinématographie française*. Pour autant, Batcheff a peut-être effectivement été monteuse sous les ordres de Mamy sur ce film.

Sur les trois premières années de cette décennie, notons que ce sont majoritairement des noms d'hommes qui sont mis en valeur dans la presse. Dans *Pour Vous*, et sur cette période, parmi les noms des six monteurs cités, jamais on ne trouve celui d'une femme. Au cours de ces mêmes années, dans *La Cinématographie française*, sur 24 personnes différentes désignées comme « monteurs », ou comme étant à l'origine du montage de tel ou tel film, 20 sont des hommes. En regard du nombre de femmes qui figurent dans les le *Tout-cinéma* entre 1930 et 1933, on peut supposer que leur visibilité n'est pas à proportionnelle à la place qu'elles occupent parmi les monteurs. En effet, comme on l'a vu, elles restent majoritaires jusqu'à l'édition de 1931 et, dans l'édition de 1932-1933, on compte un écart encore faible : 8 femmes contre 12 hommes.

Cela dit, il est possible que les hommes, bien que minoritaires, aient monté plus de films sur cette période. Notons par ailleurs que si dans les rubriques informatives de la presse, au début des années 1930, on trouve parfois le terme « monteur », celui de « monteuse » ne semble pas utilisé, façon peut-être d'éviter tout amalgame entre les ouvrières des usines et cette nouvelle catégorie de collaborateurs du montage. Dans un texte qu'il signe en avril 1933 dans *La Cinématographie française*, Richard suggère d'ailleurs que le terme « monteuse », fort de sa connotation ouvrière, porte en un sens préjudice à la reconnaissance du monteur. Aussi distingue-t-il clairement les appellations masculine et féminine : « On est souvent tenté de confondre le monteur sonore de la monteuse spécialisée qui n'est qu'une petite main, tandis que le premier nommé joue un rôle d'assistant³¹¹ ».

Malgré une sensible évolution après l'avènement du cinéma sonore, la visibilité du monteur au sein des génériques et dans la presse ne semble progresser que lentement

311. A.-P. Richard, « Le Montage exige un véritable métier », *La Cinématographie française*, n° 756, 29 avril 1933, pp. 43-44, p. 44.

dans les années 1930. En novembre 1937, dans *Le Reporter du studio*, une revue dont l'ambition, entre autres, est de faire la part belle aux techniciens du film, Paul Olive se fait encore le témoin de la faible visibilité des monteurs par rapport à celle des autres professionnels du cinéma :

Lors de la présentation d'un film, la grande presse ainsi que la plupart des journaux ou revues spécialisés citent – et c'est tout à fait normal – les interprètes, le metteur en scène et ses assistants, les opérateurs de l'image et du son. Tous, ou presque, omettent non seulement de mentionner le nom du monteur, mais encore d'apprécier son œuvre³¹².

À la fin des années 1930, la visibilité du monteur semble donc toujours plus faible que celle des autres professionnels du cinéma.

312. Paul Olive, « En bavardant avec Marguerite Beaugé », *Le Reporter du studio*, n° 41, 20 novembre 1937, p. 18.

CONCLUSION

Le monteur comme éventuel coauteur du film

D'abord considéré comme le subalterne du découpage, le montage, à la veille du parlant, tend à être érigé en étape de création autonome et essentielle au cinéma. Pour le metteur en scène, qui d'ores et déjà revendiquait la paternité de cette phase, elle apparaît désormais comme un nouveau moyen d'asseoir sa qualité d'auteur et d'artiste. Toutefois, à l'avènement du parlant, les cartes sont quelque peu rebattues ; le monteur s'impose peu à peu comme sinon le responsable, du moins le collaborateur avéré du montage. Dès lors, on peut se demander si l'image du metteur en scène pâtit de cette évolution, et si celle du monteur, à l'inverse, s'en trouve valorisée. Si une telle question eut mérité un plus ample développement au sein même de ce travail, évoquons la cependant à titre conclusif.

En mars 1935, Maurice Huet signe pour *Le Petit parisien* un article sur le monteur. Dans ce texte, l'auteur rappelle, entre autres, que lorsqu'elle n'est pas dictée par un découpage précis, cette phase peut constituer un moment de création en soi et se pose alors la question du monteur et de la valeur que peut prendre son travail dans l'élaboration d'un film :

Lorsqu'il ne fait que se conformer aux subtiles indications d'un parfait découpage, bien que réel, son mérite ne relève que du métier d'exécutant. Mais lorsque, en présence d'une partition confuse, [...] il prend sur lui, par des coupures habiles et d'opportunes oppositions, de recomposer en quelque sorte le film tout entier, il est en droit de se considérer – si le film est réussi! – comme l'un des auteurs de ce chef-d'œuvre³¹³...

Ainsi, si le film s'y prête, et si le monteur fait preuve de qualités artistiques et d'initiative, Huet estime que celui-ci peut s'attribuer une part des mérites de la réussite d'un film. Bien que l'avis de ce critique contraste avec la visibilité qu'occupe le monteur dans la

313. Maurice Huet, « Le Monteur », *Le Petit parisien*, n° 21213, 29 mars 1935, p. 6

sphère du cinéma, et qu'il n'est peut-être pas représentatif des discours dominants de cette époque, il semble néanmoins symptomatique du chemin parcouru par ce nouveau collaborateur depuis les débuts du parlant. Signe d'une valorisation de ce métier, au milieu des années 1930, le monteur est donc envisagé comme potentiel coauteur du film.

Du féminin pluriel au masculin singulier

Dans les années 1920, *les* monteuses comme *la* monteuse n'existent que de manière souterraine. Entre les deux cependant, nous avons tenté de montrer qu'une distinction mérite d'être faite. Des premières, il est plus généralement fait mention dans les ouvrages techniques, et cela au même titre que les autres ouvrières des usines de tirage. Dans les éditions de Jacques Ducom de 1911 et de 1924, tout comme dans celle de Marcel Mayer en 1926, elles sont d'ailleurs clairement considérées comme telles : ni plus ni moins que celles des ateliers du coloris, ou que celles du service de perforation, elles sont indistinctement nommées « les ouvrières ».

La monteuse, quant à elle, occupe une place sensiblement différente. Dès le milieu des années 1920 – peut-être même avant – des textes lui sont parfois consacrés dans une presse non pas destinée aux praticiens, mais aux spectateurs de cinéma. Face à un tel constat, on peut s'interroger : pourquoi n'écrit-on pas – du moins, à ma connaissance – d'articles sur l'ouvrière du coloris, ou sur celle du tirage ? La raison en est peut-être que les fonctions de la monteuse négatif sont relatives à une étape de choix dans la confection d'un film : celle du montage. En outre, le rôle qu'elle y assume paraît ambigu. Ainsi que l'affirme Juan Arroy dans le *Cinémagazine* du 13 juillet 1923, elles « ne sont pas toujours étrangères à la perfection d'une bande³¹⁴ ». Pour autant, on ne peut pas parler d'une véritable reconnaissance : rares sont les noms de monteuses qui parviennent jusqu'aux écrans des salles, ou jusqu'aux pages des revues ; la monteuse fait avant tout figure d'exécutante et non de collaboratrice artistique. Aussi, si certaines d'entre elles ont pu assumer, à cette époque, un rôle non négligeable dans la confection de tel ou tel film, elles sont, sauf exception, demeurées dans l'anonymat

314. Juan Arroy, « Les Poupées de M. Starewitch », *op. cit.*

le plus complet.

De fait, dès le début des années 1920, le collaborateur du montage est plus volontiers pensé comme un intervenant masculin. Du « metteur au point » au « cutter », l'idée qu'une personne différente du metteur en scène puisse être investie d'une part des responsabilités du montage fait question. À la veille du parlant, cette idée semble de plus en plus manifeste dans la presse française. Le passage au sonore aux États-Unis, et l'anxiété que ce bouleversement suscite dans la corporation française du cinéma, explique peut-être en partie la recrudescence des discours sur la division des tâches, et, partant, sur le monteur. Mais on peut également supposer qu'après l'avènement du montage comme phase de création, la question du monteur se pose plus frontalement. Le montage étant alors considéré comme une étape à part entière, et indépendante du découpage, certains envisagent peut-être plus facilement qu'une spécialisation puisse s'appliquer à ce domaine en particulier. C'est peut-être d'ailleurs ce qu'entend Raymond Berner, lorsqu'en septembre 1928, il en appelle à la division des tâches dans l'éditorial de *La Cinématographie française*. L'auteur affirme effectivement que « personne aujourd'hui ne conteste plus l'importance du montage³¹⁵ », façon de dire, peut-être, que le montage, désormais estimé de tous, se doit lui aussi d'avoir son spécialiste.

Induites par le passage au sonore, les évolutions des techniques et pratiques du montage, entre autres possibles facteurs, expliquent vraisemblablement la professionnalisation du monteur. Envisagé comme un métier masculin et singulier à la fin des années 1920, force est de constater que c'est ainsi qu'il le devient progressivement à l'avènement du sonore.

Élargissements

À l'issue de cette étude, soulevons quelques pistes qui sans doute, auraient mérité et mériteraient que l'on s'y intéresse d'avantage.

En tout premier lieu, croiser les discours que nous avons tenté de mettre en lumière avec des archives de production serait assurément profitable et parachèverait

315. Raymond Berner, « Le Cinéma, art difficile, réclame des spécialistes », *op. cit.*

ce premier travail.

En outre, interroger le cas américain non seulement en fonction des discours qu'il suscite en France, mais comme un sujet d'étude en tant que tel, constituerait un axe de recherche possible. Le passage au sonore induit-il en Amérique une évolution dans le métier et la visibilité de l'« editor » ou du « cutter » ? Y a-t-il d'ailleurs une différence entre ces deux professions ? Créer un parallèle entre l'éventuelle évolution des professions du montage américaines et la façon dont elle sont perçues en France aurait pu utilement compléter ce travail.

Ouvrir ce sujet à une étude comparée à l'échelle européenne pourrait être également stimulante. Ainsi, dans un numéro de la revue *Cinémages* paru en 1955, et consacré aux anciens collaborateurs de G. W. Pabst, plusieurs témoignages tendent à attester de similitudes entre les cas Français et Allemand³¹⁶. Mark Sorkin, monteur dans les années 1930, et qui fut l'assistant d'Alexandre Korda au début des années 1920 rappelle ses débuts dans le montage : « [Alexandre Korda] m'offrit la possibilité de monter les films parce qu'il était trop paresseux pour le faire lui-même, et il laissait à son assistant la majeure partie du travail³¹⁷ ». Jean Oser, monteur de Pabst dans les années 1930, raconte pour sa part qu'à l'arrivée du parlant en Allemagne, la TOBIS recrutait activement du personnel pour le former au montage sonore³¹⁸. C'est ainsi qu'il a commencé dans le montage. Les profils de ces deux monteurs semblent donc s'apparenter à ceux des français. La question pourrait constituer une piste stimulante.

Si, sur la période du parlant, nous avons choisi de cantonner cette étude à l'apparition du métier de monteur, il eut été également possible de s'intéresser aux sorts des monteuses positifs et négatifs à cette époque. On peut effectivement se demander quel impact a eu le passage au sonore sur ces professions. Les techniques de collures du son sont-elles identiques ? Exigent-elles un nouveau savoir-faire ? Requièrent-elles l'utilisation d'un nouveau matériel ? Le montage du négatif peut-il servir de lieu de formation au métier de monteur ? Ou à l'inverse, l'apparition du

316. Gideon Bachmann (dir.), « Six talks on G.W. Pabst », *Cinémages*, n° 3, New York, 1955.

317. Marc Sorkin dans Gideon Bachmann, « Interview with Mark Sorkin », *Cinémages*, n° 3, New York, 1955, pp. 23-40, p. 23. Ma traduction de : « He gave me the possibility to cut because he was too lazy to cut pictures and he let his assistant do most of the work ».

318. Jean Oser dans Gideon Bachmann, « Six talks on G.W. Pabst », *Cinémages*, n° 3, New York, 1955, pp. 53-64.

métier de monteur a-t-elle réduit les chances des monteuses négatifs de s'élever au statut de collaboratrices ? La « Convention collective de travail réglant les rapports entre employeurs et ouvriers des studios et des usines de tirage de la Seine et de la Seine-et-Oise » publiée en juillet 1937 par *Le Journal officiel de la république française*, laisse à penser par ailleurs que le sonore a occasionné une plus stricte division des tâches dans certaines usines de tirages. On trouve en effet dans ce document un « Barème des salaires des ouvriers du film à dater du 18 juin 1926³¹⁹ ». Parmi le personnel qui figure dans cette liste, on note la présence de quatre monteuses spécialisées dans différentes tâches : la « monteuse premier positif », la « monteuse négatif », l'« aide-monteuse négatif » et les « colleuse négatif et monteuse positif de série ». Sans s'attarder sur chacune de ces « monteuses » ou « colleuses », dont au demeurant, on peut imaginer les fonctions, il est possible que le passage au sonore ait engendré à la fois une plus grande spécialisation dans les opérations pratiques du montage, mais également une nouvelle hiérarchie.

Dans la continuité des thèses de Laurent Le Forestier, nous avons ici tenté d'envisager en parallèle les discours sur le montage et le découpage. On pourrait finalement approfondir cette piste, en posant de concert les questions du « monteur » et du « découpeur ». Au cours de nos recherches, nous avons cru observer que le « découpeur », ou « *continuity writer* » – puisqu'il est également question d'un spécialiste américain – occupe, jusqu'à la fin des années 1920 une place plus importante que celle du monteur au sein des discours. Dans plusieurs textes ayant trait à la division des tâches, et aux méthodes américaines, il n'est effectivement question que du découpeur ; l'éventualité d'un monteur, quant à elle, n'est pas envisagée. Cette conjecture serait évidemment à mettre en lien avec le glissement qui s'opère entre découpage et montage.

Plus encore, il serait très certainement fécond de comparer les destinées des découpeurs et monteuses après le passage au sonore. Les processus de professionnalisation de l'un et l'autre présentent-ils des points communs, des différences ? À ce propos, on remarque d'ailleurs que le découpeur n'apparaît dans

319. Anonyme, « Convention collective de travail réglant les rapports entre employeurs et ouvriers des studios et des usines de tirage de la Seine et de la Seine-et-Oise », *Journal officiel de la république française*, n° 157, 8 juillet 1937, p. 7699.

l'annuaire du *Tout-Cinéma* qu'à partir de l'édition de 1936-1937. Fait notable il partage une rubrique avec... les monteurs. Que peut-on en déduire ? Certains assument-ils conjointement les deux fonctions ? En l'état, rien ne permet de l'affirmer. La question reste entière.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

I. Documents d'archives

Médiathèque de la Cinémathèque française

Fonds de la CRH (Commission de Recherche Historique)

CRH22-B1 : « Le Cinéma muet français », réunion du 5 mai 1945 avec Henri Langlois, J.-G. Auriol, Alphonse Gibory, Duhamel, Laurent, mme Prince.

CRH23-B1 : « Le Cinéma muet et le début du parlant », réunion du 7 mai 1945 avec Henri Langlois, J-G. Auriol, Alphonse Gibory, Jacques Manuel, Eve Francis.

Département des Arts du spectacle de la BnF

Fonds Auguste Rondel

« Recueil factice d'articles de presse sur les techniciens de cinéma, 1921-1943 », 8-RK-817.

II. Sources imprimées

Annuaire de cinéma

Le Tout-Cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique, Paris, Filma, 1923-1937 [sauf 1926].

Périodiques

Presse cinématographique dépouillée de manière systématique

Cinéa-Ciné pour tous, 1923-1932 (revue partiellement numérisée sur Gallica et consultée au moyen d'une recherche plein texte sur les années 1923-1927 ; 1929-1932. L'année 1928 a été dépouillée sur version papier).

Cinémagazine, 1921-1933 (revue numérisée sur Cinéressources consultée au moyen d'une recherche plein texte sur les années 1921-1926, et dépouillée sur micro-film pour les années 1927-1933).

La Cinématographie française, 1926-1934 (dépouillée sur version papier).

Machines parlantes et Radio, 1931 (dépouillée sur version papier).

Pour Vous, 1928-1933 (revue numérisée sur Cinéressources et consultée au moyen d'une recherche plein texte).

The Film Daily, 1925-1927 (revue numérisée sur Media History Digital Library et consultée au moyen d'une recherche plein texte avec comme mots clefs les termes « cutter » et « editor »).

Articles consultés dans la presse cinématographique

ANONYME, « En France », *Cinémonde*, n° 248, 20 juillet 1933, p. 607.

ANONYME, « Un intéressant groupement », *Hebdo-Film*, n° 907, 15 juillet 1933, p. 16.

CHANTAL Suzanne, « Jacques Tourneur nous parle de Maurice Tourneur », *Cinémonde*, n° 135, 21 mai 1931, p. 327.

CHAVANCE Louis, « Le Décorateur et le Métier », *Du cinéma*, n° 1, décembre 1928, pp. 19-23.

CHAVANCE Louis, « Le Monteur : sculpteur sur pellicule », *Cinémonde*, n° 450, 3 juin 1937, p. 509.

DULAC Germaine, « Chez D. W. Griffith », *Cinéa*, n° 7, 17 juin 1921, pp. 11-12.

DULAC Germaine, « La Bienvenue des metteurs en scène », *Ciné-Coulisses*, n° 1, juillet 1921, p. 2.

GOREL Michel, « Découpage », *Cinémonde*, n° 13, 17 janvier 1929, p. 245.

GOREL Michel, « Montage », *Cinémonde*, n° 40, 25 juillet 1929, p. 696.

GUILLIEN Roger, « Comment on fait un journal filmé », *Ciné-Miroir*, n° 27, 1^{er} juin 1923, p. 170.

JAMESON Amable, « Mise en scène et Montage », *La Revue du cinéma*, n° 20, 1^{er} mars 1931, pp. 33-41.

J. C., « Dans l'autre de la monteuse ! », *Cinémonde*, n° 420, 5 novembre 1936, p. 806.

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

LENOIR Jacqueline, « Les Tourments du monteur », *Cinémonde*, n° 377, 9 janvier 1936, p. 24.

MARION Denis, « Eric von Stroheim », *La Revue du cinéma*, n° 5, 15 novembre 1929, pp. 18-35.

OLIVE Paul, « En bavardant avec Marguerite Beaugé », *Le Reporter du studio*, n° 41, 20 novembre 1937, p. 18.

Articles consultés dans la presse cinématographique américaine

ANONYME, « Still Life », *Exhibitors Trade Review : the Business Paper of the Motion Picture Industry*, n° 10, vol. 19, 30 janvier 1926, p. 13.

F. J. S., « Flashbacks », *Motion Picture Classic*, n° 2, vol. XXIII, avril 1926, p. 45.

JOHNSTON William A., « An editor on Broadway », *Motion Picture News*, n° 3, vol. XXXIII, 16 janvier 1926, p. 261.

NIBLO Fred, « Fred Niblo : Ben-Hur », *Variety*, n° 9, vol. LXXXI, 13 janvier 1926, p. 29.

SWIGART William R., « The Great task of editing Ben Hur », *American Cinematographer*, n° 10, vol. VI, janvier 1926, p. 12.

TILDESLEY Alice, « The Road to Fame », *Motion Picture Magazine*, n° 3, vol. XXXI, avril 1926, p. 43.

Divers

ANONYME, « Convention collective de travail réglant les rapports entre employeurs et ouvriers des studios et des usines de tirage de la Seine et de la Seine-et-Oise », *Journal officiel de la république française*, n° 157, 8 juillet 1937, p. 7699.

ANONYME, « Petites nouvelles », *Les Spectacles*, n° 109, 29 janvier 1926, p. 15.

ANONYME, « Société française de photographie », *Sciences et industries photographiques*, n° 3, 1er mars 1927, p. 32.

CAVALCANTI Alberto, « Le Metteur en scène », *La Revue fédéraliste*, n° 103, novembre 1927, pp. 11-16.

CHRISMANT Jean-François, « Le Cinéma : chez Mme Germaine Dulac », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 157, 17 octobre 1925, p. 7.

CHRISMANT Jean-François, « Le Cinéma : les grands metteurs en scènes : chez Jacques Feyder », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 158, 24 octobre 1925, p. 7.

CHRISMANT Jean-François, « Le Cinéma : les grands metteurs en scène : Léonce Perret », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 159, 31 octobre 1925, p. 8.

CHRISMANT Jean-François, « Le Cinéma : les grands metteurs en scène : Raymond Bernard », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 160, 7 novembre 1925, p. 7.

CROZE J.-L., « Attention ! », *Les Spectacles*, n° 56, 23 janvier 1925, p. 16.

LANG André, « Entretiens cinématographiques », *La Revue hebdomadaire*, n° 22, 2 juin 1923, pp. 5-13.

LANTZENBERG Edmond, « Critiques et Propos cinématographiques », *La Nouvelle revue politique, littéraire et artistique*, n° 102, juillet-août 1929, pp. 232-235.

MOUSSINAC Léon, « Du rythme cinématographique », *Le Crapouillot*, 1^{er} mars 1923, pp. 9-12.

Quotidiens

ANONYME, « Association des Monteurs de Films », *Le Matin*, n° 18006, 7 juillet 1933, p. 4.

ANONYME, « Courrier de l'écran », *Le Temps*, n° 2624, 8 juillet 1933, p. 6.

ANONYME, « Les Artisans français du film », *Le Temps*, n° 26344, 14 octobre 1933, p. 6.

HUET Maurice, « Dans les studios : le monteur », *Le Petit Parisien : journal quotidien du soir*, n° 21213, 29 mars 1935, np.

VUILLERMOZ Émile, « Esthétique », *Le Temps*, n° 21425, 27 mars 1920, pp. 2-3.

Textes et ouvrages imprimés

Publications antérieures à 1935

BERGE André, LANG André, MAUROIS André et VUILLERMOZ Émile, *L'Art Cinématographique*, vol. III, Paris, Félix Alcan, 1927.

Cinéma. Les Cahiers du mois, n° 16-17, 1925.

COISSAC G.-Michel, *Histoire du cinématographe : de ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, éd. du Cinéopse, 1925.

COISSAC G.-Michel, *Les Couloirs du cinéma*, Paris, éditions pittoresques, 1929.

DELLUC Louis, *Photogénie*, Paris, Brunoff, 1920.

- DELPEUCH André, *Le Cinéma*, Paris, Gaston Doin, 1927.
- DUCOM Jacques, *Le Cinématographe scientifique et industriel : traité pratique de cinématographie*, Paris, Librairie des sciences et de l'industrie, 1911.
- DUCOM Jacques, *Le Cinématographe scientifique et industriel : son évolution intellectuelle, sa puissance éducative et morale*, Paris, A. Michel, 1924.
- DUCOM Jacques, *Le Cinématographe scientifique et industriel : son évolution intellectuelle, sa puissance éducative et morale*, Paris, A. Michel, 1931.
- L'HERBIER Marcel, LEVINSON André, MOUSSINAC Léon, VALENTIN Albert, *L'Art cinématographique*, vol. IV, Paris, Félix Alcan, 1927.
- LOBEL Léopold, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films*, Paris, H. Dunod/E. Pinat, 1912.
- LOBEL Léopold, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films*, Paris, Dunod, 1922.
- LOBEL Léopold, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films*, Paris, Dunod, 1927.
- LOBEL Léopold, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films muets et sonores*, Paris, Dunod, 1934.
- MAYER Marcel, *Tirage et Développement des films cinématographiques*, Paris, Association Philomathique/éd. du Cinéopse, 1926.
- MOUSSINAC Léon, *Naissance du cinéma*, Paris, reproduction en fac-similé de l'édition de 1925, éd. d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1983.
- NOÉ Ivan, *L'Épicerie des rêves*, Paris, éditions Baudinière, 1933.

Anthologies

- DELLUC Louis, *Écrits cinématographiques I : le cinéma et les cinéastes*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque française, 1985.
- DULAC Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Paris Expérimental, 1994.
- ICART Roger, *La Révolution du parlant, vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, coll. « Les Cahiers de la Cinémathèque », 1988.

Témoignages et souvenirs publiés après 1935

BACHMANN Gideon (dir.) « Six talks on G.W. Pabst », *Cinémages*, n° 3, New York, 1955.

BRAUNBERGER Pierre, *Pierre Braunberger producteur : cinéamémoire*, propos recueillis par Jacques Gerber, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou/CNC, 1987.

CADIX Marinette, DE TROYE Suzanne et RENOIR Marguerite dans Jean Fléchet, « L'Actualité du montage », *Le Technicien du film*, n° 57, janvier 1960, pp. 4-5.

CERF André dans GASSEN Heiner, STRUM Georges, « Entretien avec André Cerf », *Archives*, n° 11, février 1988, p. 4.

FEYDER Jacques, *Jacques Feyder et Françoise Rosay : le cinéma, notre métier*, Genève, A. Skira, 1944.

FLOREY Robert, *Deux Ans dans les studios américains*, Paris, éditions Jean-Pascal, 1926.

GILLES Christian, *Le Cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait, t. 1, Les Débuts du parlant : 1929-1934*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GRÉVILLE Edmond T., *35 ans dans la jungle du cinéma*, Lyon/Arles, Lumière/Acte Sud, 1995.

RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.

RICHEBÉ Roger, *Au-delà de l'écran : 70 ans de la vie d'un cinéaste*, Monte-Carlo, Pastorelly, 1977.

TUAL Denise, *Le Temps Dévoré*, Paris, Fayard, 1980.

TUAL Denise, *Au cœur du temps*, Paris, éditions Carrère, 1987.

III. Sources audiovisuelles

Le Film du Poilu, Henri Desfontaines, 1928, DVD édité par Gaumont Pathé en partenariat avec L'ECPAD, 2009.

Une cité française du cinéma, Pierre Chenal, 1929, documentaire édité par l'AFRHC (DVD accompagnant le n° 65 de *1895 revue d'histoire du cinéma*, hiver 2011).

Nous avons par ailleurs vérifié les génériques des films suivants (source : collection de la vidéothèque de la Cinémathèque française)

À propos de Nice, Jean Vigo, 1929.
Au Bonheur des dames, Julien Duvivier, 1929.
Au secours, Abel Gance, 1923.
Balançoires, Noël Renard, 1928.
Cagliostro, Richard Oswald, 1929.
Carmen, Jacques Feyder, 1925.
Casanova, Alexandre Volkoff, 1926.
Ce Cochon de Morin, Yvan Tourjansky, 1923.
El Dorado, Marcel L'Herbier, 1921.
La Belle Nivernaise, Jean Epstein, 1923.
La Fille de l'eau, Jean Renoir, 1924.
La Chute de la maison Usher, Jean Epstein, 1928.
La Cible, Serge Nadejdine, 1924.
L'Argent, Marcel L'Herbier, 1928.
L'Atlantide, Jacques Feyder, 1921.
Le Bled, Jean Renoir, 1929.
Le Chant de l'amour triomphant, Yvan Tourjansky, 1923.
Le Double amour, Jean Epstein, 1925.
Le Lion des Mongols, Jean Epstein, 1924.
Les Aventures de Robert Macaire, Jean Epstein, 1925.
Les Chiffonniers de Paris, Serge Nadejdine, 1924.
Les Deux Timides, René Clair, 1928.
Les Nouveaux Messieurs, Jacques Feyder, 1928
Les Trois Mousquetaires, Henri Diamant-Berger, 1921.
L'Homme du large, Marcel L'Herbier, 1920.
Mauprat, Jean Epstein, 1926.
Monte-Cristo, Henri Fescourt, 1928
Nana, Jean Renoir, 1925.
Un chapeau de paille d'Italie, René Clair, 1927.
Verdun, visions d'histoire, Léon Poirier, 1928.

BIBLIOGRAPHIE

I. Dictionnaires, lexiques et filmographies

Dictionnaires et lexiques

ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895 revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 33, juin 2001.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, A. Colin, 2ème édition revue et augmentée, 2008 (1^è éd : 2001).

GIRAUD Jean, *Le Lexique français du cinéma : des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958.

PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, (1^è éd. : 1996).

Filmographies

CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage : films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Éditeur scientifique, 1984.

CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage : films sonores de fiction 1929-1939*, Bruxelles, Cinémathèque Royale de Belgique, 1981.

II. Méthodologie historique, sociologie et contexte général

Ouvrages de méthodologie historique

ALBERA François, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, pp. 9-27.

AUMONT Jacques, MARIE Michel et GAUDREAU André (dir.), *Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Cerisy/Paris, Colloque de Cerisy/Publications de la Sorbonne, 1989.

Ouvrages de sociologie des métiers et sociologie de l'art

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988 (1^e éd : 1982).

HEINICH Nathalie, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004 (1^e éd : 2001).

III. Le Cinéma de l'entre-deux-guerres

Histoire générale du cinéma

MITRY Jean, *Histoire du cinéma, t. III, 1923-1930 : art et industrie*, Paris, éditions universitaires, 1973.

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma v : l'art muet (1919-1929), vol. 1, L'Après-Guerre en Europe*, Paris, Denoël, 1975.

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma VI : l'art muet (1919-1929), vol. 2., Hollywood, la fin du muet*, Paris, Denoël, 1975.

À propos d'Eric von Stroheim

KOSZARSKI Richard, *Von : the Life and Films of Erich von Stroheim*, New York, Limelight Editions, 2001.

MITRY Jean, « Le Romantisme de Stroheim », *L'Avant-Scène*, n°83-84, juillet-septembre 1968.

Techniques et métiers dans le cinéma français de l'entre-deux-guerres

LE FORESTIER Laurent et MORRISSEY Priska (dir.), *Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, 1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011.

MORRISSEY Priska, « Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926) », thèse de doctorat sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris 1, 2008.

VIVIÉ Jean, *Historique et Développement de la technique cinématographique*, Paris, éditions BPI, 1944.

Études portant sur le cinéma français de l'entre-deux-guerres

ABEL Richard, *French Film Theory and Criticism : a history-anthology, vol. 1 : 1907-1929*, Princeton, Princeton university press, 1988.

BARNIER Martin, *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, éd. du Céfal, 2002.

BARNIER Martin, « Les Voix de la liberté : la généralisation du cinéma parlant », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Leutrat, Université Paris 3, 1996.

BROWNLOW Kevin, *Le Grand classique d'Abel Gance : Napoléon*, traduit de l'anglais par Christine Leteux, Paris, Armand Colin, 2012.

CHOUKROUN Jacques, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique (1928-1939)*, Paris, AFRHC, 2007.

GUIDO Laurent, *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, éd. Payot, 2007.

LEUTRAT Jean-Louis, *La Chienne de Jean Renoir*, Crisnée, éd. Yellow Now, 1994.

PINEL Vincent, *Le Cinéma muet*, Paris, Larousse, 2010.

PINEL Vincent, « L'Entre-deux-guerres : mais qui est donc l'auteur du film ? », dans Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel (dir.), *L'Auteur du film : description d'un combat*, Lyon/Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1996.

VEZYROGLOU Dimitri, *Le Cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS, 2011.

IV. Découpage, Montage et monteurs

Généralités sur le montage et les monteurs

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma/Arts Visuels, 2010.

CHION Michel, *Le Cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990.

DUCA LO et MARIA Giuseppe, *Technique du cinéma*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1956.

LOUVEAU Raymond, *Le Montage de film*, IDHEC, 1957.

MARION Denis (dir.), *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Arthème Fayard, 1949.

Montage, découpage et monteurs dans la France de l'entre-deux-guerres

BILLOIS Eloïse, « Marguerite Beaugé, parcours et statut d'une chef-monteuse dans l'histoire du cinéma français (1892-1977) : les difficultés d'un métier à exister (1907-1937) », mémoire de Master 2, sous la codirection de Laurent Le Forestier et Priska Morrissey, Université Rennes 2, 2014.

CRISP Colin, « The Rediscovery of Editing in French Cinema : 1930-1945 », dans Tom O'Regan et Brian Shoemith (dir.), *History on/and/in Film, Perth, History & Film Association of Australia*, pp. 57-67. Le texte est disponible à l'adresse url suivante : <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/hfilm/CRISP.html> [date de la dernière consultation : le 3 juin 2015].

DENIS Sébastien, « À la recherche du monteur : la lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011, pp. 53-81.

DRÉVILLE Jean, « Casser le marbre », *Cinématographe*, n° 108, mars 1985, pp. 15-17.

LE FORESTIER Laurent, « Archéologie du découpage : de la pensée technique à la réflexion théorique », colloque de Cerisy-la-Salle consacré au découpage et dirigé par Vincent Amiel, Gilles Mouëllic et José Mouré, 24 septembre 2013. Enregistrement audio consulté à l'adresse suivante url suivante : <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/861> [date de la dernière consultation : le 3 juin 2015].

LE FORESTIER Laurent , « Du découpage au montage : les aventures d'une notion : le plan », communication menée les 2 et 23 février 2015 dans « Enregistrement, montage, improvisation », séminaire en téléprésence entre les universités de Montréal et de Rennes 2.

MITRY Jean, « Au temps du muet », *Cinématographe*, n° 108, mars 1985, pp. 8-10, p. 9.

ROUX Frédéric-Georges, *Mon père, Jean Mamy : le dernier fusillé de l'épuration*, Toulouse, Auda Isarn, 2013.