



Cette réédition constitue le recueil des principaux articles (parus d'abord en quatre tomes, entre 1958 et 1962) de celui dont l'œuvre a illuminé cette collection : André Bazin. Son apport reste plus que jamais décisif pour comprendre le cinéma.

Guy Hennebelle, directeur de la collection "Septième Art", a fondé et dirige depuis 1978 la revue thématique CinémaAction. Auteur de plusieurs livres sur le cinéma.

ISBN 2-204-02413-3

ISBN 0758 - 1-426

Couverture : photo Cahier du Cinéma - Institut Jean-Vigo

18 €



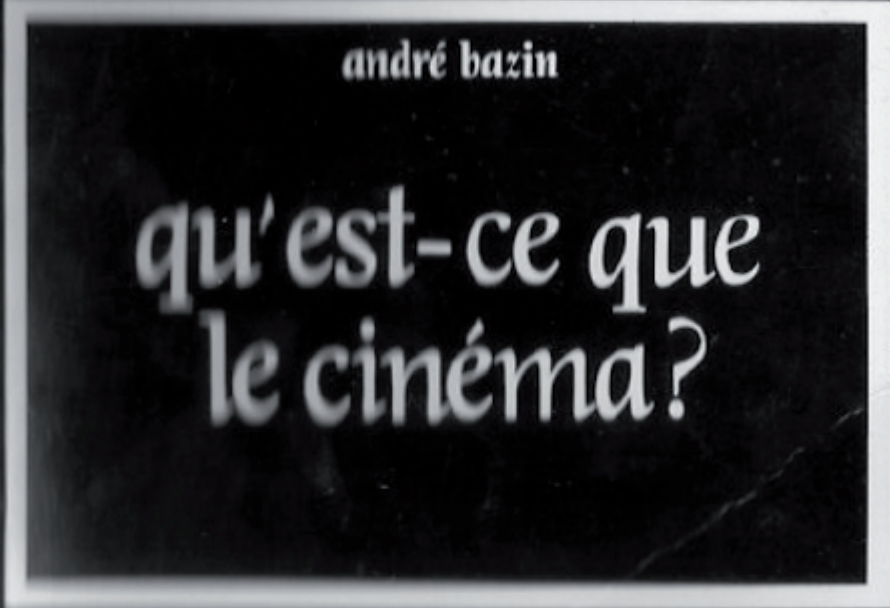
ART

andré bazin

cerf

60

qu'est-ce que le cinéma? ART



à Roger Leenhardt
et
François Truffaut

andré bazin

qu'est-ce que le cinéma?

Quatorzième édition

ART

collection dirigée par Guy Hennebelle

LES ÉDITIONS DU CERF

www.editionsducerf.fr

29, bd La-Tour Maubourg, Paris

2002

soit un pessimisme, pas plus du moins que celui de Chaplin. Son personnage affirme, contre la sottise du monde, une légèreté incorrigible ; il est la preuve que l'imprévu peut toujours survenir et troubler l'ordre des imbéciles, transformer une chambre à air en couronne mortuaire et un enterrement en partie de plaisir.

VI

MONTAGE INTERDIT¹

*Crin Blanc, Ballon Rouge,
Une Fée pas comme les autres.*

Déjà avec *Bim le petit âne*, A. Lamorisse avait affirmé l'originalité de son inspiration. *Bim* est peut-être, avec *Crin Blanc*, le seul vrai film pour enfant que le cinéma ait encore produit. Certes, il en existe d'autres — pas si nombreux du reste — convenant à des degrés divers à de jeunes spectateurs. Les Soviétiques ont fait dans ce domaine un effort particulier, mais il me semble que des films comme *Au loin une voile* s'adressent déjà à de jeunes adolescents. La tentative de production spécialisée de J. A. Rank a totalement échoué, économiquement et esthétiquement. En fait, si l'on voulait constituer une cinémathèque ou un catalogue de programmes, convenant à un public enfantin, on n'y pourrait mettre que quelques courts métrages, spécialement réalisés avec un bonheur inégal, et un certain nombre de films commerciaux, parmi lesquels des dessins animés — dont l'inspiration et le sujet sont d'une suffisante puérilité : certains films d'aventures en particulier. Mais il ne s'agit pas d'une production spécifique, simplement de films intelligibles par un spectateur d'un âge mental inférieur à 14 ans. On sait que les films américains ne dépassent pas souvent ce niveau virtuel. Ainsi en va-t-il des dessins animés de Walt Disney.

Mais on voit bien que de tels films n'ont rien de comparable à la vraie littérature enfantine (pas abondante du reste). Jean-Jacques Rousseau, avant les disciples de Freud,

1. *Cahiers du Cinéma*, 1953 et 1957.

s'était déjà avisé qu'elle n'était point inoffensive : La Fontaine est un moraliste cynique et la Comtesse de Ségur une diabolique grand-mère sadomasochiste. Il est désormais admis que les contes de Perrault recèlent les plus innombrables symboles et il faut bien avouer que l'argumentation des psychanalystes est difficilement réfutable. Au demeurant, point n'est besoin de recourir à leur système pour apercevoir, dans *Alice au Pays des Merveilles* ou dans les *Contes d'Andersen*, la profondeur délicate et terrifiante qui est au principe de leur beauté. Leurs auteurs ont une puissance de rêve qui rejoint par sa nature et son intensité celle de l'enfance. Cet univers imaginaire n'a rien de puéril. C'est la pédagogie qui a inventé pour les enfants les couleurs sans danger, mais il n'est que de voir l'usage qu'ils en font pour être fixé sur leur vert paradis peuplé de monstres. Les auteurs de la vraie littérature enfantine ne sont donc qu'accessoirement et rarement éducatifs (Jules Verne est peut-être le seul). Ce sont des poètes dont l'imagination a le privilège d'être restée sur la longueur d'onde onirique de l'enfance.

C'est pourquoi il est toujours aisé de soutenir qu'en un certain sens leur œuvre est néfaste et qu'elle ne convient en réalité qu'aux adultes. Si l'on veut dire par là qu'elle n'est pas édifiante on a raison, mais c'est un point de vue pédagogique et non esthétique. Au contraire, le fait que l'adulte y trouve aussi un plaisir, et peut-être plus complet que l'enfant, est un signe de l'authenticité et de la valeur de l'œuvre. L'artiste qui travaille spontanément pour l'enfance rejoint sûrement l'universel.

Ballon Rouge est déjà peut-être plus intellectuel et par là moins enfantin. Le symbole apparaît plus nettement en filigrane dans le mythe. Sa mise en tandem avec *Une Fée pas comme les autres* fait néanmoins justement bien apparaître la différence entre la poésie valable pour les enfants comme pour les adultes et la puérilité, qui ne saurait satisfaire que les premiers.

Mais ce n'est pas sur ce terrain que je désire me placer pour en parler. Cet article ne sera pas une véritable critique et je n'évoquerai qu'incidemment les qualités artistiques que j'attribue à chacune de ces œuvres. Mon propos sera seulement d'analyser, à partir de l'exemple étonnamment

significatif qu'elles en offrent, certaines lois du montage dans leur rapport avec l'expression cinématographique et, plus essentiellement même, son ontologie esthétique. De ce point de vue au contraire le rapprochement de *Ballon Rouge* et d'*Une Fée pas comme les autres* pourrait être prémédité. L'un et l'autre démontrent à merveille, en des sens radicalement opposés, les vertus et les limites du montage.

Je commencerai par le film de Jean Tourane pour constater qu'il est de bout en bout une extraordinaire illustration de la fameuse expérience de Koulechov sur le gros plan de Mosjoukine. On sait que l'ambition de Jean Tourane est tout naïvement de faire du Walt Disney avec de vrais animaux. Or, il est bien évident que les sentiments humains prêtés aux bêtes sont (pour l'essentiel du moins) une projection de notre propre conscience. Nous ne lisons sur leur anatomie ou leur comportement que les états d'âme que nous leur avons plus ou moins inconsciemment attribués à partir de certaines ressemblances extérieures avec l'anatomie ou le comportement de l'homme. Il ne faut certes pas méconnaître et sous-estimer cette tendance naturelle de l'esprit humain qui n'a été néfaste que dans le seul domaine scientifique. Encore faut-il remarquer que la science la plus moderne redécouvre, par de savants moyens d'investigation, une certaine vérité de l'anthropomorphisme : le langage des abeilles par exemple, prouvé et interprété avec précision par l'entomologiste Von Frisch, dépasse de loin les plus folles analogies d'un anthropomorphisme impénitent. L'erreur scientifique est en tout cas bien davantage du côté des animaux-machine de Descartes que des semi-anthropomorphes de Buffon. Mais, au-delà de cet aspect primaire, il est bien évident que l'anthropomorphisme procède d'un mode de connaissance analogique dont la simple critique psychologique ne saurait rendre compte et encore moins faire le procès. Son domaine s'étend alors de la morale (les *Fables* de la Fontaine) à la plus haute symbolique religieuse en passant par toutes les zones de la magie et de la poésie.

L'anthropomorphisme n'est donc pas a priori condamnable indépendamment du niveau où il se situe. Il faut convenir malheureusement que, dans le cas de Jean Tourane, c'est le plus bas. A la fois le plus faux scientifiquement et le moins transposé esthétiquement, s'il incline néanmoins à l'indulgence c'est dans la mesure où son importance quantitative permet une stupéfiante exploration des possi-

bilités de l'anthropomorphisme comparativement à celles du montage. Le cinéma vient en effet multiplier les interprétations statiques de la photographie par celles qui naissent du rapprochement des plans.

Car il est très important de noter que les animaux de Tourane se sont pas dressés. Seulement apprivoisés. Et qu'ils ne réalisent pratiquement jamais ce qu'on les voit faire (quand il le semble, c'est qu'il y a truquage : main hors du cadre dirigeant l'animal ou fausses pattes animées comme des marionnettes à tige.) Toute l'ingéniosité et le talent de Tourane consistent à les faire rester à peu près immobiles dans la position où il les a placés pendant la durée de la prise de vue ; le décor d'alentour, le déguisement, le commentaire suffisent déjà à conférer à l'allure de la bête un sens humain que l'illusion du montage vient alors préciser et amplifier de façon si considérable qu'elle le crée parfois presque totalement. Toute une histoire s'échauffe ainsi avec de nombreux personnages aux relations complexes (si complexes du reste que le scénario est souvent confus), dotés de caractères variés, sans que les protagonistes aient presque jamais fait autre chose que se tenir tranquilles dans le champ de la caméra. L'action apparente et le sens qu'on lui prête n'ont pratiquement jamais pré-existé au film, pas même sous la forme parcellaire des fragments de scène qui constituent traditionnellement les plans.

Je vais plus loin et j'affirme qu'il n'était pas seulement, en l'occurrence, suffisant mais nécessaire de faire ce film « au montage ». En effet, si les bêtes de Tourane étaient des animaux savants (à l'instar par exemple du chien Rintintin), capables de réaliser par dressage la plupart des actions que le montage porte à leur crédit, le sens du film en serait radicalement déplacé. Notre intérêt n'irait plus alors à l'histoire mais à la prouesse. En d'autres termes, il passerait de l'imaginaire au réel, du plaisir de la fiction à l'admiration d'un numéro de music-hall bien exécuté. C'est le montage, créateur abstrait de sens, qui maintient le spectacle dans son irréalité nécessaire.

De *Ballon Rouge*, au contraire, je constate et vais démontrer qu'il ne doit et ne peut rien devoir au montage. Ce qui ne laisse pas d'être paradoxal, étant donné que le zoomorphisme conféré à l'objet est encore plus imaginaire que l'anthropomorphisme des bêtes. Le ballon rouge de Lamorisse en effet accomplit réellement devant la caméra les mouve-



Le Ballon rouge, de Lamorisse. ... le zoomorphisme des objets.

ments que nous lui voyons accomplir. Il s'agit bien entendu d'un truquage, mais qui ne doit rien au cinéma comme tel. L'illusion naît ici, comme dans la prestidigitation, de la réalité. Elle est concrète et ne résulte pas des prolongements virtuels du montage.

Quelle importance, dira-t-on, si le résultat est le même, à savoir : nous faire admettre sur l'écran l'existence d'un ballon capable de suivre son maître comme un petit chien ! Mais c'est que justement, au montage, le ballon magique n'existerait que sur l'écran alors que celui de Lamorisse nous renvoie à la réalité.

Il convient peut-être d'ouvrir ici une parenthèse afin de remarquer que la nature abstraite du montage n'est pas absolue, du moins psychologiquement. De même que les premiers spectateurs du cinématographe Lumière se reculaient à l'entrée du train en gare de la Ciotat, le montage dans sa naïveté originelle n'est pas perçu comme un artifice. Mais l'habitude du cinéma a sensibilisé peu à peu le spectateur, et une large fraction du public serait aujourd'hui capable, si on lui demandait de concentrer un peu son attention, de distinguer les scènes « réelles » de celles suggérées par le seul montage. Il est vrai que d'autres procédés tels que la transparence permettent d'avoir, dans le même plan, deux éléments, par exemple le tigre et la vedette dont la contiguïté poserait dans la réalité quelques problèmes. L'illusion est ici plus parfaite, mais elle n'est pas indécélable et, en tout état de cause, l'important n'est pas que le truquage soit invisible mais qu'il y ait ou non truquage, de même que la beauté d'un faux Vermeer ne saurait prévaloir contre son inauthenticité.

On m'objectera alors que les ballons de Lamorisse sont truqués cependant. Cela va de soi, car s'ils ne l'étaient pas nous serions en présence d'un documentaire sur un miracle ou sur le fakirisme et ce serait un tout autre film. Or *Ballon Rouge* est un conte cinématographique, une pure invention de l'esprit, mais l'important c'est que cette histoire doive tout au cinéma justement parce qu'elle ne lui doit essentiellement rien.

Il est fort possible d'imaginer *Ballon Rouge* comme un récit littéraire. Mais aussi joliment écrit qu'on le suppose, le livre ne saurait approcher du film, car le charme de celui-ci est d'une autre nature. Pourtant la même histoire, si bien filmée qu'elle fût, pourrait n'avoir sur l'écran pas plus de réalité que le livre, et ce serait dans l'hypothèse où Lamorisse eût pris le parti de recourir aux illusions du montage (ou éventuellement de la transparence). Le film deviendrait alors un récit par l'image (comme le conte le serait par le mot) au lieu d'être ce qu'il est, c'est-à-dire *l'image d'un conte* ou, si l'on veut encore, un documentaire imaginaire.

Cette expression me paraît être en définitive celle qui définit le mieux le propos de Lamorisse, proche mais différent cependant de celui de Cocteau réalisant, avec *Le Sang d'un Poète*, un documentaire sur l'imagination (alias le

rêve). Nous voici donc engagés par la réflexion dans une série de paradoxes. Le montage, dont on nous répète si souvent qu'il est l'essence du cinéma, est dans cette conjoncture le procédé littéraire et anti-cinématographique par excellence. La spécificité cinématographique, saisie pour une fois à l'état pur, réside au contraire dans le simple respect photographique de l'unité de l'espace.

Mais il faut pousser plus loin l'analyse, car on pourra remarquer à fort juste titre que si *Ballon Rouge* ne doit rien essentiellement au montage, il y recourt *accidentellement*. Car enfin si Lamorisse a dépensé 500 000 frs de ballons rouges, c'est pour ne pas manquer de doublures. De même Crin Blanc était-il doublement mythique puisqu'en fait plusieurs chevaux de même aspect, mais plus ou moins farouches, composaient sur l'écran un cheval unique. Cette constatation va nous permettre de serrer de plus près une loi essentielle de la stylistique du film.

Ce serait semble-t-il trahir les films de Lamorisse que de les considérer comme œuvres de pure fiction, au même titre que *Le Rideau cramoisi* par exemple. Leur crédibilité est certainement liée à leur valeur documentaire. Les événements qu'il représente sont partiellement vrais. Pour *Crin Blanc*, le paysage de Camargue, la vie des éleveurs et des pêcheurs, les mœurs des manades, constituent la base de la fable, le point d'appui solide et irréfutable du mythe. Mais sur cette réalité se fonde justement une dialectique de l'imaginaire dont le dédoublement de Crin Blanc est l'intéressant symbole. Ainsi Crin Blanc est-il tout à la fois le vrai cheval qui broute encore l'herbe salée de Camargue, et l'animal de rêve qui nage éternellement en compagnie du petit Folco. Sa réalité cinématographique ne pouvait se passer de la réalité documentaire, mais il fallait, pour que celle-ci devint vérité de notre imagination, qu'elle se détruise et renaisse dans la réalité elle-même.

Assurément, la réalisation du film a exigé de nombreuses prouesses. Le gamin recruté par Lamorisse n'avait jamais approché un cheval. Il fallut pourtant lui apprendre à monter à cru. Plus d'une scène, parmi les plus spectaculaires, ont été tournées presque sans truquage et en tout cas au mépris de périls certains. Et cependant il suffit d'y réfléchir pour comprendre que si ce que montre et signifie l'écran avait dû être vrai, effectivement réalisé devant la caméra, le film cesserait d'exister, car il cesserait du même coup d'être un

mythe. C'est la frange de truquage, la marge de subterfuge nécessaire à la logique du récit qui permet à l'imaginaire, à la fois d'intégrer la réalité et de s'y substituer. S'il n'y avait qu'un seul cheval sauvage péniblement soumis aux exigences de la prise de vue, le film ne serait qu'un tour de force, un numéro de dressage comme le cheval blanc de Tom Mix : on voit bien ce qu'il y perdrait. Ce qu'il faut, pour la plénitude esthétique de l'entreprise, c'est que nous puissions croire à la réalité des événements en les sachant truqués. Point n'est besoin, certes, au spectateur de savoir expressément qu'il y avait trois ou quatre chevaux¹ ou qu'il fallait tirer sur les naseaux de l'animal avec un fil de nylon pour lui faire tourner la tête à propos. Ce qui importe seulement, c'est qu'il puisse se dire, tout à la fois, que la matière première du film est authentique et que, cependant, « c'est du cinéma ». Alors l'écran reproduit le flux et le reflux de notre imagination qui se nourrit de la réalité à laquelle elle projette de se substituer, la fable naît de l'expérience qu'elle transcende.

Mais, réciproquement, il faut que l'imaginaire ait sur l'écran la densité spatiale du réel. Le montage ne peut y être utilisé que dans les limites précises, sous peine d'attenter à l'ontologie même de la fable cinématographique. Par exemple, il n'est pas permis au réalisateur d'escamoter par le champ, contre-champ, la difficulté de faire voir deux aspects simultanés d'une action. Albert Lamorisse l'a parfaitement compris dans la séquence de la chasse au lapin où nous avons toujours simultanément, dans le champ, le cheval, l'enfant et le gibier, mais il n'est pas loin de commettre une faute dans celle de la capture de Crin Blanc, quand l'enfant se fait traîner par le cheval au galop. Il n'importe pas alors que l'animal que nous voyons de loin traîner le petit Folco soit le faux Crin Blanc, pas même que pour cette opération périlleuse Lamorisse ait lui-même doublé le gamin, mais je suis gêné qu'à la fin de la séquence, quand l'animal ralentit puis s'arrête, la caméra ne me mon-

1. De même, paraît-il, le chien Rintintin devait-il son existence cinématographique à plusieurs chiens loups de même aspect, dressés à accomplir parfaitement chacune des prouesses que Rintintin était capable de réaliser à « lui tout seul » sur l'écran. Chacune des actions se devant d'être réellement exécutée sans recours au montage, celui-ci n'intervenait plus qu'au second degré pour porter à la puissance imaginaire du mythe les chiens bien réels dont Rintintin possédait toutes les qualités.



Crin Blanc... C'est le dédoublement du cheval qui permet à la réalité de se muer en imagination.

[Photo Films Montsouris.]

tre pas irréfutablement la proximité physique du cheval et de l'enfant. Un panoramique ou un travelling arrière le pouvait. Cette simple précaution eut authentifié rétrospectivement tous les plans antérieurs, tandis que les deux plans successifs de Folco et du cheval, en escamotant une difficulté devenue pourtant bénigne à ce moment de l'épisode, viennent rompre la belle fluidité spatiale de l'action¹.

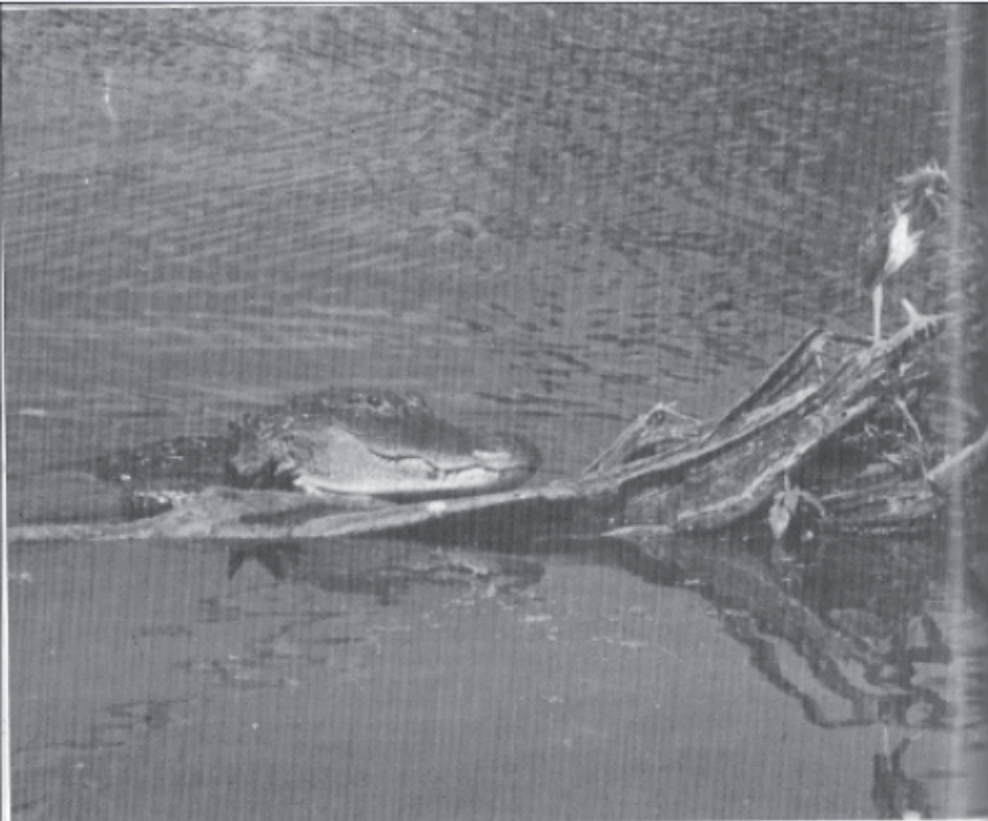
1. Je me feral peut-être mieux comprendre en évoquant cet exemple : il y a dans un film anglais médiocre, *Quand les Vautours ne voleront plus*, une séquence inoubliable. Le film reconstitue l'histoire, d'ailleurs véridique, d'un jeune ménage qui créa et organisa en Afrique du Sud, pendant la guerre, une réserve d'animaux. Pour y parvenir, le mari et la femme vécurent avec leur enfant en pleine brousse. Le passage auquel je fais allusion débute de la façon la plus conventionnelle. Le gamin, qui s'est écarté du campement à l'insu de ses parents, tombe sur un jeune lionceau momentanément abandonné par sa mère. Inconscient du danger, il prend le petit animal dans ses bras pour le ramener avec lui. Cependant la lionne, avertie par le bruit ou l'odeur, revient vers sa tanière, puis prend la piste de l'enfant ignorant du danger. Elle le suit à quelque distance. L'équipage arrive en vue du campement, d'où les parents affolés aperçoivent leur fils et le fauve qui sans doute va se jeter d'un instant à l'autre sur l'imprudent ravisseur de son petit. Arrêtons un instant la description. Jusqu'ici tout a été fait au montage parallèle et ce suspense assez naïf est apparu comme des plus conventionnels. Mais voici qu'à notre stupeur, le metteur en scène abandonne les plans rapprochés, isolant les protagonistes du drame pour nous offrir simultanément, dans le même plan général, les parents, l'enfant et le fauve. Ce seul cadrage, où tout trucage devient inconcevable, authentifie, d'un coup et rétroactivement, le très banal montage qui le précédait. Nous voyons dès lors, et toujours dans le même plan général, le père ordonner à son fils de s'immobiliser (à quelque distance le fauve s'arrête à son tour), puis de déposer dans l'herbe le lionceau et d'avancer sans précipitation. La lionne alors vient tranquillement récupérer son rejeton et le remmène vers la brousse, cependant que les parents rassurés se précipitent vers le gamin.

Il est bien évident qu'à ne la considérer qu'en tant que récit, cette séquence aurait rigoureusement la même signification apparente si elle avait été tournée entièrement en usant des facilités matérielles du montage, ou encore de la « transparence ». Mais dans l'un et l'autre cas, la scène ne se serait jamais déroulée dans sa réalité physique et spatiale devant la caméra. En sorte qu'en dépit du caractère concret de chaque image, elle n'aurait qu'une valeur de récit non de réalité. Il n'y aurait pas de différence essentielle entre la séquence cinématographique et le chapitre d'un roman qui relaterait le même épisode imaginaire. Or la qualité dramatique et morale de cet épisode serait évidemment d'une extrême médiocrité, tandis que le cadrage final, qui implique la mise en situation réelle des personnages, nous porte d'un coup vers les sommets de l'émotion cinématographique. Naturellement la prouesse avait été rendue possible par le fait que la lionne était à demi apprivoisée et vivait, avant le tournage du film, dans la familiarité du ménage. Mais il n'importe, la question n'est pas que le gamin ait couru réellement le risque représenté, mais seulement que sa représentation fût telle qu'elle respectât l'unité spatiale de l'événement. Le réalisme réside

Si l'on s'efforce maintenant de définir la difficulté, il me semble qu'on pourrait poser en loi esthétique le principe suivant : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. » Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée. Par exemple, Lamorisse pouvait montrer ainsi qu'il l'a fait, en gros plan, la tête du cheval se retournant vers l'enfant comme pour lui faire obéissance, mais il aurait dû, dans le plan précédent, lier par le même cadre les deux protagonistes.

Il ne s'agit nullement pour autant de revenir obligatoirement au plan-séquence ni de renoncer aux ressources expressives ni aux facilités éventuelles du changement de plan. Ces présentes remarques ne portent pas sur la forme mais sur la nature du récit ou plus exactement sur certaines interdépendances de la nature et de la forme. Quand Orson Welles traitait certaines scènes des *Ambersons* en plan unique et quand il morcelle au contraire à l'extrême le montage de *Mr Arkadin*, il ne s'agit que d'un changement de style qui ne modifie pas essentiellement le sujet. Je dirai même que *La Corde* de Hitchcock pourrait indifféremment être découpé de façon classique, quelle que soit l'importance artistique que l'on peut légitimement attacher au parti adopté. En revanche, il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de *Nanouk* ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque. Mais il n'importe nullement que le reste de la séquence soit découpé au gré du metteur en scène. Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire. C'est du reste ce qu'a généralement compris Flaherty, sauf en quelques endroits où l'œuvre perd en effet alors de sa consistance. Si l'image de Nanouk guettant son gibier à l'orée du trou de glace est l'une des plus belles du cinéma, la pêche du crocodile visiblement réalisée « au montage » dans *Louisiana Story* est une faiblesse. En revanche, dans le même film, le plan-séquence du cro-

ici dans l'homogénéité de l'espace. On voit donc qu'il est des cas où, loin de constituer l'essence du cinéma, le montage en est la négation. La même scène, selon qu'elle est traitée par le montage ou en plan d'ensemble, peut n'être que de la mauvaise littérature ou devenir du grand cinéma.



Louisiana Story... En revanche, le plan séquence du crocodile attrapant le héron, filmé en un seul panoramique, est simplement admirable.

codile attrapant le héron, filmé en un seul panoramique, est simplement admirable. Mais la réciproque est vraie. C'est-à-dire qu'il suffit pour que le récit retrouve la réalité qu'un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage.

Il est sans doute plus difficile de définir a priori les genres de sujet ou même les circonstances auxquelles s'applique cette loi. Je ne me risquerai prudemment qu'à donner quelques indications. Tout d'abord, ceci est vrai naturellement de tous les films documentaires dont l'objet est de rapporter des faits qui perdent tout intérêt si l'événement n'a pas eu lieu réellement devant la caméra, c'est-à-dire le documentaire apparenté au reportage. A la limite, ce sont aussi les

actualités. Le fait que la notion « d'actualités reconstituées » ait pu être admise au début du cinéma montre bien la réalité de l'évolution du public. Il n'en va pas de même des documentaires exclusivement didactiques, dont le propos n'est pas la représentation mais l'explication de l'événement. Naturellement ces derniers peuvent comporter des séquences ou des plans relevant de la première catégorie. Soit, par exemple, un documentaire sur la prestidigitation ! Si son but est de montrer les tours extraordinaires d'un célèbre virtuose, il sera essentiel de procéder par plans uniques, mais si le film doit ensuite expliquer l'un de ces numéros le découpage s'impose. Le cas est clair, passons !

Beaucoup plus intéressant est évidemment celui du film de fiction allant de la féerie, comme *Crin Blanc*, au documentaire à peine romancé, comme *Nanouk*. Il s'agit alors, comme nous l'avons dit plus haut, de fictions qui ne prennent tout leur sens ou, à la limite, n'ont de valeur que par la réalité intégrée à l'imaginaire. Le découpage est alors commandé par les aspects de cette réalité.

Enfin, dans le film de récit pur, équivalent du roman ou de la pièce de théâtre, il est probable encore que certains types d'action refusent l'emploi du montage pour atteindre à leur plénitude. L'expression de la durée concrète est évidemment contrariée par le temps abstrait du montage (c'est ce qu'illustrent si bien *Citizen Kane* et les *Ambersons*). Mais surtout certaines situations n'existent cinématographiquement qu'autant que leur unité spatiale est mise en évidence et tout particulièrement les situations comiques fondées sur les rapports de l'homme et des objets. Comme dans *Ballon Rouge* tous les truquages sont alors permis, sauf la facilité du montage. Les primitifs burlesques (notamment Keaton) et les films de Chaplin sont à ce sujet pleins d'enseignements. Si le burlesque a triomphé avant Griffith et le montage, c'est que la plupart des gags relevaient d'un comique de l'espace, de la relation de l'homme aux objets et au monde extérieur. Chaplin, dans *Le Cirque*, est effectivement dans la cage du lion et tous les deux sont enfermés ensemble dans le cadre de l'écran.