

## Le montage zapping

Yves Picard

---

Number 77, Summer 1995

Le montage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25082ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Picard, Y. (1995). Le montage zapping. *24 images*, (77), 19–22.

# Le montage zapping<sup>1</sup>

PAR YVES PICARD

**Qu'en est-il du montage, aujourd'hui, en cette année du centenaire du cinéma? Existe-t-il une façon de monter qui soit contemporaine, synchrone avec l'air du temps? Qui soit perméable à une manière actuelle de penser les images et le monde? Qui marque, peut-être, un moment de rupture esthétique?**

**C**ette autre manière de monter, et partant de créer, existe bel et bien. Elle prolifère même, du moins chez certains cinéastes inventifs. Chez ces derniers, le montage n'est en effet plus soumis aux règles de développement chronologique; il est source d'éclatement, de dispersion et de complexité. Il n'est plus logique il est musical, fiévreux. Il n'est plus académique; il est «résolument ludique» (Agnès Varda, à propos de son dernier film). Il n'est pas moderne, — et encore moins classique —, il est médiatique.

Qu'il s'agisse des dernières réalisations (par ordre alphabétique, toutes origines nord-américaines délibérément confondues)

d'Altman, d'Arcand, de Binamé, d'Egoyan, de Stone ou de Tarantino, force est de constater en effet une convergence esthétique sidérante: les débuts et les fins de films n'en sont plus tout à fait; les développements se divisent et se télescopent pour passer d'une situation à une autre ou d'un personnage à un autre, arbitrairement, ou pour faire voir autrement les mêmes situations ou les mêmes personnages; quant aux images et aux sons, ils se superposent et se chevauchent, souvent pour le simple plaisir de la surenchère cinématique.

Pour tout dire autrement, qui n'a pas constaté que les films de ces cinéastes possèdent souvent la propriété d'être construits sur le mode de l'accumulation sérielle, de la surenchère propice à la déclinaison?

À qui la faute? À la vidéo et au clip, évidemment. À cette autre manière de lire les images, arbitraire et itérative, qui est rendue possible par les magnétoscopes et les télécommandes. À cette autre manière de capter des images, plus souple et plus immédiate, qui est offerte par les caméscopes. Et à cette autre manière d'agencer les images, libre, folle, complètement sautée, devenue la norme dans les vidéoclips, et que les appareils de montage vidéo permettent.

Tout se passe comme si ces différentes machines, ces divers modes technologiques de traitement des images et des sons engendraient, en effet, une autre manière de consommer l'audiovisuel et de le créer. Tout se passe comme si, des cinéastes, jeunes de corps ou de cœur, voulaient aujourd'hui transposer dans leurs films, cette ivresse audiovisuelle, ce débordement, qu'ils ressentent au visionnement à la queue leu leu des films des autres, sans égard à une quelconque hiérarchie préexistante. Comme un téléspectateur, tard en soirée, qui, télécommande à la main, se crée un autre film, un autre fil narratif, à même des extraits de tel film, de tel autre, de telle vieille télésérie, de telle pub, de tel clip, toutes chaînes confondues. Un téléspectateur-cyborg, prédateur d'images, pour qui tout se vaut, pourvu



*Natural Born Killers* d'Oliver Stone ou le zapping des plans.

qu'il y ait matière à digérer. Montage de quoi? Peu importe, l'important c'est d'aimer une image, d'y revenir. D'interroger une image, de l'arrêter. Ou encore de passer à une autre image, d'accélérer le défilement, juste pour voir. Une forme de montage cinéma redevable des habitudes acquises au contact du matériel vidéo, notamment au contact des télécommandes et qu'il va bien falloir nommer: montage zapping.

Tout cela ne doit pas étonner. Le cinéma, comme les autres arts, s'est toujours redéfini au contact des nouvelles formes. Il en fut ainsi de l'effet de la photo sur la peinture. Il en a été ainsi, aussi, en retour, de l'effet de la peinture sur le cinéma des années 20. Il en a été également ainsi de l'effet de la télévision sur le cinéma des années soixante. Et, maintenant, il semble que cela soit le cas de l'effet de la vidéo en général sur le cinéma des années 90. L'évolution du langage cinématographique, et partant du montage, est, on le sait, une histoire sans fin, faite d'influences artistiques répétées. Dont les enjeux esthétiques sont, cependant, toujours nouveaux.

Le montage zapping se présente sous plusieurs variantes. Pour des raisons de commodités, je me limiterai à trois de ses formes essentielles<sup>2</sup>. Le premier type concerne le montage des plans entre eux. Le deuxième type concerne le montage des scènes entre elles. Le troisième, celui des séquences entre elles.

### ... entre les plans

Dans les films américains commerciaux, le montage zapping est confiné à l'intérieur des scènes. Pourquoi? Parce que la loi du déroulement linéaire et progressif du récit est là-bas encore respectée. Plutôt que de s'attaquer au gros ouvrage, les créateurs de ces films préfèrent polir les détails.

Forme abâtardie du montage roi des soviétiques, le montage zapping du cinéma américain commercial calque les mécanismes du vidéoclip. Ceux-là se regroupent en trois idées-forces. D'abord, il s'agit d'inféoder la bande-son à une musique mur à mur, de préférence rock, qui intervient comme élément de liaison et

qui permet tous les excès visuels, — comme dans *Natural Born Killers* d'Oliver Stone. Ensuite, il s'agit de montrer en une multitude de prises de vue différentes, toutes affectées, toutes très tape-à-l'œil, parfois de supports et de formats divers, ce qui aurait pu l'être, auparavant, en quelques plans uniquement, — comme dans *Posse* de Mario Van Peebles ou *Tombstone* de George Cosmatos. Enfin, il s'agit de raccourcir tous les plans, de réduire la durée de certains au minimum perceptible et d'imbriquer le tout, de manière à créer un rythme qui amplifie l'effet de la musique, qui envoûte, qui donne dans le chorégraphique — comme dans *Hard Boiled* de John Woo. Le résultat est un zapping frénétique, hallucinatoire. Vain cependant, parce qu'anecdotique et superficiel, parce que confiné à la scène et aux apparences, sans effets sur le déroulement de l'intrigue et sur la pérennité des sujets.

Ce montage zapping, bien connu au cinéma, est résumé par l'expression anglaise: *cut, cut, cut*. C'est le montage du surdécoupage, une forme de montage qui reprend le principe de la séquence de la douche du *Psycho* d'Alfred Hitchcock (un maximum de plans en un minimum de temps, musique aidant) étendu cette fois à plus d'une scène du film, en fait au plus grand nombre possible de scènes. C'est aussi le montage de l'hyperfragmentation, celui des films de reportage, où la bande-son a préséance, justement, sur les images, appliqué cette fois à un contexte narratif, à des scènes au cours desquelles la logique spatiale cède le pas à la surenchère visuelle.

C'est, enfin, on ne peut le passer sous silence, une forme de montage qui est davantage utilisée dans le cadre du cinéma américain violent. Pourquoi? Parce que c'est la vieille idée de l'adéquation du fond et de la forme. Ce type de montage est utilisé pour écrire un nouveau chapitre du grand livre non publié sur la représentation de la violence au cinéma. Après avoir été donnée à voir de façon de plus en plus explicite, au point où les limites du visible et du tolérable sont sans cesse repoussées, la violence est ici représentée nouvellement: le montage

permet de la ressentir. Par le montage-clip, la violence est offerte à la perception et à la sensation visuelles. C'est une forme de montage qui cherche à gaver le public d'images percutantes pour mieux le séduire. En fait, qui compte l'assommer pour mieux se le fidéliser. Le public est menotté à un déluge d'images, à une décharge d'effets, — au zapping des plans —, et sort épuisé, ou exalté, des salles. Ce montage zapping martèle.

### ... entre les scènes

Quelques cinéastes nord-américains (Robert Altman, Denys Arcand et Charles Binamé) zappent, de leur côté, les scènes. Sous leur direction, l'unicité du récit explose en de multiples récits parallèles et l'enchaînement du récit se disloque, produisant sur le coup une nouvelle combinatoire narrative: le puzzle intellectuel, c'est-à-dire la reconstruction mentale de divers fils narratifs que le montage s'est amusé à couper en des scènes isolées, qui se relaient à distance. L'effet engendré est indéniable: résumer le récit devient un exercice fastidieux, impossible.

La forme de montage des deux derniers Altman (*Short Cuts* et *Prêt-à-porter*) du dernier Arcand (*De l'amour et des restes humains*) ou celle du dernier Binamé (*Eldorado*) est semblable. Dans ces quatre films, lorsque l'on passe d'une scène à une autre, c'est pour passer d'un personnage à un autre, en apparence arbitrairement. Chaque personnage y vit sa petite histoire, au sein de sa petite bulle, de ses petits décors. Il est seul dans la ville, seul au monde, isolé au sein de ses petites scènes. Il est d'ailleurs d'autant plus isolé que le montage exacerbe cette solitude par des passages aux autres personnages aussi soudains qu'imprévisibles, — comme si le sort de chacun nous était indifférent. C'est la raison pour laquelle seuls les personnages au fort typage, au comportement excentrique, qui surprennent dès leur première apparition, surnagent et survivent dans ce type de films, comme Bussières et Montpetit l'ont semble-t-il compris dans le dernier film de Binamé. Les autres, comme dans les deux récents films d'Altman, parce que ce sont de petites gens qui s'ennuient et à qui rien n'arrive, ou dont le destin est sans



Zapping des scènes dans *De l'amour et des restes humains* de Denys Arcand. «L'unicité du récit explose en de multiples récits parallèles.»

intérêt même si elles sont fortunées, laissent froids et indifférents. Le montage zapping les a retournées à l'anonymat des grandes villes, à leur aliénation.

Cette deuxième forme de montage reprend en cela une autre grande forme d'agencement popularisée par la télé: le téléroman, les saynètes télévisées parallèles. Comme les téléastes, les créateurs de ces films, construisent des récits à partir de plusieurs histoires parallèles, qu'ils divisent et entre lesquelles ils zigzaguent. Comme beaucoup de téléspectateurs à l'aide de télécommandes, ces cinéastes zappent donc à l'intérieur d'un menu, — dans leur propre menu, à notre place. Du coup, ils profitent de l'effet de surprise sans cesse répété par le montage zapping pour nous garder rivés à l'écran, pour nous tenir en haleine.

Ce montage zapping diffère cependant du téléroman par un aspect essentiel. Quoique intégrés chacun dans leur micro-récit spécifique comme à la télé, les divers personnages des films précités agissent de manière ostensiblement concertée. Sans le savoir, leurs paroles ou leurs agissements sont rapprochés par le montage. Les récits parallèles donnent lieu à un jeu de raccords chez Altman, à des transitions vives et des

effets de montage chez Binamé, et à des transitions ludiques chez Arcand. Ce montage zapping fait saisir, en clair, qu'on est bien au cinéma, qu'il y a un auteur à l'écran, et pas simplement dans le récit. (Contrairement aux téléromans où, on le sait, ce sont les Payette, les Fournier et les Tremblay-Larouche qui sont les auteurs connus et reconnus.) D'une part, en rapprochant les destins, ce montage zapping offre un antidote à la solitude des personnages. Il montre ce qui unit les personnages par-delà les apparences. D'autre part, en jetant des passerelles entre les solitudes, il impose un regard extérieur au récit, dont l'objectif avoué est de donner à réfléchir et à émouvoir. Ce montage, en cela, fait émerger du zapping des scènes une conscience et une sensibilité. Ce montage zapping est auteur.

### ... entre les séquences

Trois cinéastes nord-américains (Atom Egoyan, Robert Morin et Quentin Tarantino) zappent, enfin, les séquences. Sans dédaigner les rapports entre les plans, donc entre des images différentes, et entre les scènes, donc entre des décors et des personnages distincts, ces cinéastes construisent davantage leurs films en fonction des rap-

ports entre les séquences, c'est-à-dire entre des situations et des temps divergents. Entre leurs mains, le fil narratif cesse d'être téléologique, pour devenir kaléidoscopique, c'est-à-dire littéralement, une succession rapide et changeante d'impressions et de sensations. (Le Petit Robert)

Ces trois cinéastes, à partir d'itinéraires distincts, — Morin, par le biais d'une pratique féconde de la vidéo, Tarantino par le biais d'une consommation boulimique des films en vidéo, et Egoyan par le biais d'un intérêt porté dans ses films à la vidéo —, arrivent au même résultat esthétique, à un même montage zapping des séquences. Le temps, dans leurs films, loin d'être linéaire, continu, est objet d'arrêts sur image, de retours en arrière, d'avances rapides, incessantes, — en bref, comme soumis au variateur d'une télécommande qui serait orientée en tous sens et qui générerait de la discontinuité.

Le passage d'un temps à un autre suscite la surprise, le plaisir. On ne peut demeurer indifférents, en effet, à des personnages qui sont vus après avoir été entrevus (*Requiem pour un beau sans-cœur*), qui sont vus après avoir été tués (*Pulp Fiction*), ou encore qui sont entendus après avoir été



«Les créateurs aujourd'hui zappent dans leurs propres films, à notre place», comme Tarantino dans *Pulp Fiction*.

vus (*Exotica*). Clairement, c'est à la jouissance-cinéma, pour parler comme Claudine Eizykman il y a près de vingt ans de cela<sup>3</sup>, que ce montage zapping se réfère, c'est cette jouissance qu'il engendre, maintenant. À l'époque où cette auteure écrivait, la radicalité perceptive était confinée au cinéma expérimental, à la vidéo d'art, et à quelques films narratifs qui démontraient un fonctionnement similaire. Aujourd'hui, force est d'admettre que ce régime énergétique basé sur des vitesses variées («certains plans sont étirés, d'autres accélérés, d'autres suspendus, enchevêtrés, ralentis»<sup>4</sup>) émerge dans le cinéma narratif courant, sous les applaudissements des publics, même américains, parce qu'il est autorisé par un mode de consommation des images quotidien et généralisé, parce que tout un chacun, maintenant, zappe.

Ce montage zapping reprend donc le cinéma déconstruit du début des années 70, celui de Godard notamment, sans la lecture critique de ce dernier, pour le simple plaisir de voir et de penser autrement les mêmes histoires, de petits criminels chez Morin et Tarantino, et d'être incapables de communiquer et d'aimer chez Egoyan. Clairement, cette forme de montage est donc encore en défaut d'un sujet qu'elle saurait traduire avec acuité, dont elle saurait amplifier la

résonance. Elle est en devenir. Convenons, cependant, que ce montage zapping laisse comprendre que le cinéma a beau être centenaire, il n'en demeure pas moins qu'il est encore vert.

En conclusion, tout est possible dans les films actuels, parce que le récit filmique classique a volé en éclats sous l'effet de l'explosion des communications, c'est-à-dire, dans la perspective qui nous concerne, sous l'effet de la pléthore de films disponibles en vidéocassettes, de la multiplication des chaînes télé et de la généralisation des télécommandes. Sous le choc de cette surenchère d'images et sous l'effet du surfing que les publics peuvent y réaliser, personnages, événements et situations se sont mis à tourner et à se diviser en une multitude de plans, de scènes et de séquences autonomes, atomisés et interchangeable, — en des flashes narratifs en somme —, raccordés les uns aux autres arbitrairement.

Le montage zapping est né de ce malstrom. Il constitue une mutation: les créateurs, aujourd'hui, zappent dans leurs propres films, à notre place, avant nous, comme pour en court-circuiter les effets.

Il se présente plus précisément sous trois formes que l'on pourrait appeler en bout de piste: le montage-clip; le montage-téléroman; le montage-vidéo. Trois formes

qui reprennent, chacune à leur manière, les mécanismes de ces trois formes audiovisuelles pour se les approprier. En cela, le montage zapping permet de penser que le cinéma contemporain est en rupture: si son montage est désormais médiatique, qu'en est-il de sa nature? ■

1. Le contenu de cet article a été discuté avec mon collègue et comparse Henri-Paul Chevrier tout au cours de son élaboration. Beaucoup d'idées qui y figurent ont jailli au cours de nos discussions impromptues. Qu'il en soit ici remercié. Par ailleurs, cet article prolonge une réflexion sur l'esthétique de la vidéo que j'avais amorcée dans «Le vidéoclip: entre le post-modernisme et le star-system» in *Communication* vol. 9 n°1 (été 1987), p.69-78.
2. Vincent Ostria dans un article («Glissements progressifs du plaisir interactif») des *Cahiers du Cinéma* (n° 476, février 1994) aborde, à partir d'un point de vue semblable, une quatrième forme: le «plaisir interactif», i.e. le fait que certains films récents semblent s'amuser à épuiser l'ensemble des possibles narratifs offerts par une même situation de départ. On peut y voir, en effet, un mode de construction hérité du zapping vidéo: revenir obsessionnellement sur une même séquence, pour en épuiser tous les sens.
3. Eizykman, Claudine, *La jouissance-cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1976, 312 p.
4. op. cit. p. 203