1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

63 | 2011

Varia

Le montage alterné, un langage programmé

Crosscutting, a « programmed » language

André Gaudreault et Philippe Gauthier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4321>

DOI : 10.4000/1895.4321

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 24-47

ISBN : 978-2-2913758-65-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

André Gaudreault et Philippe Gauthier, « Le montage alterné, un langage programmé », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 15 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4321> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4321>

David Wark Griffith.

Le montage alterné, un langage programmé

par André Gaudreault et Philippe Gauthier

Les recherches effectuées sur le montage depuis les vingt ou trente dernières années ont permis de faire le point sur certaines particularités de son émergence et, notamment, sur l'avènement du montage alterné et des autres figures discursives qui lui sont apparentées. Si l'on sait maintenant que le recours au montage alterné, aux premiers temps du cinéma, ne se limitait pas au sauvetage *in extremis*, il reste toutefois encore beaucoup à faire pour identifier les diverses circonstances narratives ayant favorisé la relative prolifération de la figure en question autour des années 1908-1912. Il est désormais bien établi que David Wark Griffith n'aurait pas « inventé » le montage alterné. Il aurait plutôt *développé* et *systématisé* cette méthode de construction filmique, qui aurait existé bien avant lui. Il est cependant, à nos yeux, deux aspects qui relativisent le résultat de l'ensemble de ces travaux, comme on le verra dans le détail un peu plus bas. On peut d'abord noter un certain nombre de lacunes dans les approches privilégiées pour expliquer l'avènement du montage alterné. On peut aussi déplorer l'omission, par les chercheurs, de films moins connus, mais qui n'en revêtent pas moins une importance capitale. C'est au comblement des lacunes que nous aurons identifiées et au rappel des films omis ou négligés jusqu'à maintenant que nous voulons nous attaquer dans la présente recherche, qui n'aura, bien entendu, pas la prétention de régler tous les problèmes de manière définitive.

Il n'existe encore à notre connaissance aucun texte qui tente de recenser tous les exemples connus de montage alterné présents dans les films produits avant le passage de Griffith à la mise en scène (au mois de juin 1908) et qui essaie de les situer les uns par rapport aux autres, sur le plan historiographique et, à la fois, sur le plan théorique. C'est l'ambition que nous aurons ici, dans ce texte où nous nous interrogerons sur l'avènement de cette figure de montage et où nous questionnerons les tenants et aboutissants théoriques de sa définition « classique ». Il s'agira aussi pour nous d'essayer de présenter, de manière la plus précise possible, le contexte qui prévalait eu égard au développement du montage alterné, au moment où Griffith est passé derrière la caméra. Pour ce faire, nous porterons une attention toute particulière aux diverses occurrences de montage alterné dans les films qu'il a réalisés au cours de ses premiers mois de carrière. Il est évident que, pour arriver à bon port, nous devons nous appuyer sur des définitions strictes des figures de montage que nous convoquerons ici. On verra que l'application de ces définitions jouera un rôle essentiel pour permettre de repérer les divers points aveugles de la théorie. Points aveugles si nombreux que la liste des films cités par les historiens du cinéma (toutes générations confondues) comme exemples supposés de montage alterné contient un nombre assez appréciable de titres qui ne sont vraisemblablement pas, on en fera le constat, de véritables occurrences de la figure en question. Il existe par ailleurs, dans des films réalisés avant 1909, de nombreux spécimens de

montage alterné qui sont plutôt rarement cités par les historiens. Ce sont des titres assez peu connus, il est vrai, mais qui présentent d'intéressants cas de figure, dont la résurgence permettra à notre réflexion de s'établir sur des bases nouvelles. D'autres films de la même époque ont fait, pour leur part, couler beaucoup d'encre et sont ainsi mieux connus dans la communauté des chercheurs. À ce chapitre, trône au premier rang une production Pathé qui fait en quelque sorte office d'arbre qui cache la forêt. Il s'agit du *Médecin du château* ([mars] 1908¹), réalisé quelques mois avant le passage de Griffith à la réalisation.

Apparemment inconnu des historiens de la génération des Jacobs, Sadoul et Mitry, *le Médecin du château* a été fortement remarqué par les chercheurs de la dernière génération, en raison probable de la structure canonique de son montage, qui anticipait de plusieurs mois sur *The Lonely Villa* (Griffith, juin 1909²). Véritable précurseur du *locus classicus* griffithien (Cf. suspense de l'appel des secours, proximité de la menace et sauvetage *in extremis*), *le Médecin du château* représentait pour d'aucuns le chaînon qui manquait pour expliquer la genèse de l'alternance au cinéma. Il appert cependant que d'autres titres, n'ayant aucune affinité avec ce *locus classicus* et ne présentant aucune forme de suspense, méritent, comme on le verra, qu'on leur porte une attention particulière.

Typologie

Il nous semble que, pour arriver à bien comprendre l'avènement du montage alterné, il faut d'abord opérer un certain nombre de distinctions fondamentales. Nous allons, dans cette optique, suggérer ici une nouvelle typologie des cas de montage alterné aux temps du cinématographe. Première précaution essentielle : il faut savoir distinguer « alternance » et « montage alterné ». L'*alternance* est une configuration discursive dont *le seuil serait la récurrence de chacun des termes de deux séries*. Autrement dit : on ne saurait parler d'*alternance* dans les cas où il y aurait réapparition d'un seul des termes (A-B-A). L'*alternance* exigerait, minimalement, le retour de *chacune* des séries (A-B-A-B).

Pour sa part, la configuration dite du *montage alterné* ne serait que l'une des *modalités* de ce que nous appellerons, pour reprendre une proposition déjà ancienne de Bordwell, Staiger et Thompson, le « montage alternant » (« *alternating editing* »)³, une catégorie de niveau supérieur, plus englobante. L'au-

1. Étant donné le caractère restreint de la période sous observation, nous croyons judicieux de préciser au mois près la date de sortie des films étudiés. En effet, à cette échelle, il existe un écart considérable entre un film sorti en janvier 1908 et un autre sorti à la fin de décembre 1908 (deux films pourtant tous deux réputés être de 1908). Du côté des films de D. W. Griffith, la précision de la date de sortie est basée sur la datation réalisée dans le cadre du *Griffith Project* (sous la direction de Paolo Cherchi Usai). Pour les autres films, cette précision est assurée par des registres de production consultés par les auteurs du présent texte ou par d'autres chercheurs ayant nommément cité leurs sources. Il nous est parfois impossible de déterminer la date de sortie d'un film. Dans pareil cas, nous utilisons des crochets pour désigner la date de la première projection connue.

2. Tom Gunning a mis en lumière plusieurs récits similaires à celui de *The Lonely Villa*, dont l'inspiration première serait une pièce de théâtre intitulée *Au téléphone*. Écrite par André de Lorde et Charles Foley, cette pièce a été jouée pour la première fois à Paris en 1901 au Théâtre Libre (Voir Tom Gunning, « Heard Over the Phone : *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology », *Screen*, vol. 32, n° 2, 1991, p. 189).

3. C'est bien ce que ces auteurs affirment lorsqu'ils écrivent : « À proprement parler, le *montage alterné* peut être considéré comme une catégorie du montage alternant, c'est-à-dire l'intercalation de deux ou plusieurs séries d'images

tre modalité la plus connue du *montage alternant*⁴ serait ce que l'on désigne en français sous le vocable de « montage parallèle ». Cette catégorie se réfère à une figure faisant alterner deux séries de motifs connotant une forme quelconque de *parallélisme* entre deux situations dont le *rapport temporel*, l'une par rapport à l'autre, *n'est pas pertinent*⁵. Au contraire de ce qui prévaut dans le cas de la modalité dite du *montage alterné*, au sein de laquelle les séries événementielles sont réputées se dérouler en simultanéité dans l'univers diégétique suggéré par le film⁶. Metz en donne une définition qui vaut d'être citée ici, vu sa grande clarté :

Définition [syntagme alterné] : le montage présente par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution, mais qu'entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité (ce qu'ont peut traduire par la formule : « Alternance des images = simultanéité des faits »)⁷.

Cette distinction entre *simultanéité événementielle* et *rapports temporels non pertinents* (soit entre ce que les chercheurs francophones appellent « montage alterné » d'une part, et « montage parallèle » de l'autre) n'existe pas sous le même rapport dans la tradition anglaise. Le chercheur anglophone qui veut désigner une occurrence de « montage parallèle » peut bien entendu avoir recours à l'expression « *parallel editing* », mais là où le bât blesse, c'est que les usages traditionnels en anglais permettent aussi d'avoir recours, pour traduire la même idée, à l'expression « *crosscutting* »... Pis encore, le chercheur anglophone peut s'autoriser à utiliser indifféremment l'une ou l'autre de ces expressions (« *parallel editing* » et « *crosscutting* ») pour désigner, tout aussi bien, une occurrence de « montage alterné ». Dans une tentative d'éliminer le risque patent de quiproquo, Bordwell, Thompson et Staiger ont proposé, dès 1985, de réserver l'expression « *crosscutting* » pour désigner le « montage alterné » et de conserver l'expression « *parallel editing* » pour les cas de « montage parallèle », proposant ainsi implicitement un calque de la tradition francophone :

différentes. » (David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 48 [Notre traduction. Nous soulignons]).

4. D'autres modalités moins connues du montage alternant existent. Nous pensons, entre autres, à la pseudo-alternance de Christian Metz et au couple alternance supérieure/alternance antérieure de Raymond Bellour (Voir respectivement Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968, p. 164 et Raymond Bellour, « Alternner/Raconter », dans Raymond Bellour (dir.), *le Cinéma américain. Analyse de films*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 68-88).

5. Metz nomme ce type de construction filmique « syntagme parallèle » : « le montage rapproche et entremêle en tresse deux ou plusieurs « motifs » qui reviennent par alternance, ce rapprochement n'assignant aucun rapport précis (ni temporel, ni spatial) entre lesdits motifs, du moins au plan de la dénotation, mais ayant directement valeur symbolique (scènes de la vie des riches et scènes de la vie des pauvres, images de calme et images d'agitation, la ville et la campagne, la mer et les champs de blé, etc...) » (Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit., p. 127).

6. Certaines définitions insistent aussi sur un critère d'ordre spatial, c'est-à-dire que les deux séries événementielles doivent se dérouler dans des espaces différents ou largement séparés. On retrouve principalement ce critère dans la définition d'auteurs anglo-saxons et chez quelques rares auteurs francophones (chez Metz notamment, et ce, de manière indirecte). De plus, c'est l'expression « espaces différents » qui est très majoritairement utilisée, tandis que l'on croise très rarement l'expression « espaces largement séparés ».

7. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit., p. 130.

Si un rapport de simultanéité ne s'applique pas aux séries, le découpage pourrait être considéré comme un montage parallèle ; si les séries sont considérées comme étant temporellement simultanées, alors nous sommes en présence de montage alterné.⁸

La proposition n'a cependant pas été largement adoptée et a même suscité une certaine opposition, comme le montre cet extrait de l'ouvrage de Tom Gunning sur Griffith, référant lui-même à un commentaire antérieur d'Eileen Bowser sur la question :

David Bordwell utilise le terme *montage alterné* pour référer à ce que je décris [« les actions montrées alternativement prennent place simultanément dans des endroits différents, le plus souvent dans des lieux relativement éloignés »], réservant le terme *montage parallèle* pour référer à une alternance dans laquelle les relations temporelles ne sont pas pertinentes (e.g., en cas de contrastes idéologiques ou de comparaisons) [...]. Cela introduit cependant de nouvelles définitions pour des termes préexistants, et je suis en accord avec Eileen Bowser sur le fait que cela ne puisse mener qu'à la confusion [...].⁹

Selon Eileen Bowser, en effet, l'expression « *parallel editing* » vaut pour ce que la tradition francophone désigne comme « montage alterné » et, *à la fois*, pour ce que cette même tradition désigne comme « montage parallèle » :

Notons cependant que depuis les années 30 (si ce n'est avant), le terme « montage parallèle » a été utilisé pour les deux types de montage, mais surtout pour le type de découpage que Bordwell et Thompson ont appelé le « montage alterné ».¹⁰

En somme, avant la proposition des auteurs de *The Classical Hollywood Cinema*, il n'existait à notre connaissance aucun terme anglais pour désigner *spécifiquement* et *séparément* « montage alterné » et « montage parallèle »¹¹. Il est vrai que les exemples empiriques de « montage parallèle » ne sont pas aussi fréquents qu'on pourrait le croire en se basant sur la place que la figure en question occupe dans la théorie française du cinéma. En effet, comme l'avancent Bordwell, Staiger et Thompson :

8. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema...*, *op. cit.*, p. 48 (Notre traduction).

9. Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, p. 126. Cette citation est tirée de la note 53 du Chapitre 4 (la mention entre crochets est une citation intégrale provenant du texte principal, p. 95, juste avant l'appel de note) (Notre traduction).

10. Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 58 [Notre traduction].

11. On trouve bien chez Gunning une expression de substitution pour désigner quelque chose qui ressortit au « montage parallèle » : « *contrast editing* », mais cette expression n'embrasse pas aussi large que « montage parallèle » puisqu'elle ne connote qu'un seul mode de parallélisme entre deux séries (un montage peut entrelacer deux séries pour évoquer non seulement un contraste, mais aussi une analogie, une contradiction, une métaphore, etc.). (Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film...*, *op. cit.*, p. 77).

Dans le cinéma hollywoodien classique, le montage parallèle constitue une alternative distinctement improbable, puisqu'il mise sur des relations logiques plutôt que sur la causalité et la chronologie.¹²

Par conséquent, poursuivent-ils :

Le récit classique dépendait rarement et entièrement sur une construction parallèle [...]. En d'autres termes, le montage parallèle, avec ses lignes d'actions non simultanées, se faisait rare dans le cinéma américain, cela dès les premières années¹³.

On peut imaginer que le caractère relativement « dynarratif » du « montage parallèle » explique sa rareté dans le cinéma classique, ce qui a fait en sorte que la figure a été peu théorisée, du moins chez les Américains.

De manière similaire, la rareté empirique de certaines modalités de l'alternance explique en partie le relatif silence des historiens et des théoriciens à leur égard. Il n'existe par exemple aucune expression consacrée et reconnue, que ce soit en français ou anglais, pour identifier ce qu'on pourrait appeler le « montage alternant par *flashbacks* »¹⁴. Il est vrai par ailleurs que, étant donnée sa grande polysémie, le mot « parallèle » justifie une part du flottement que l'on retrouve dans la théorie anglo-saxonne du cinéma. Quand on rencontre l'expression « montage parallèle » (« *parallel editing* ») dans un texte, il est en effet légitime de se demander si l'auteur veut indiquer ... :

- 1) ... que le montage brasse deux événements qui *se produisent en parallèle* l'un par rapport à l'autre (en parallèle, donc simultanément), ou bien s'il veut dire...
- 2) ... que le montage brasse ensemble deux séries qui établissent *une forme de parallèle* entre les motifs de chacune des séries (sans aucunement référer à la position temporelle de l'une par rapport à l'autre).

Comme on le constate, la situation est relativement complexe : que doit faire le locuteur anglophone ? Le sens traditionnel de « *crosscutting* » et de « *parallel editing* » veut en effet que les deux expressions soient totalement non seulement interchangeables mais, en même temps, qu'elles permettent aussi toutes deux de désigner ce qui pour le locuteur francophone est quelque chose (le « montage alterné ») et, en quelque sorte et à certains égards, son contraire (le « montage parallèle »). Le locuteur anglophone qui décide de respecter la tradition s'empêche de pouvoir disposer d'une

12. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema...*, *op. cit.*, p. 48 (Notre traduction).

13. *Ibid.*, p. 211 (Notre traduction).

14. Dans son analyse syntagmatique du film *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962), l'idée de donner un nom à pareille configuration s'impose à Metz qui propose par la bande (puisque'il ne va pas jusqu'à l'intégrer dans le tableau de sa Grande Syntagmatique) l'expression « flash-back alterné ». (Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, *op. cit.*, p. 163). Il y revient à nouveau dans une note infrapaginale d'un autre texte du même recueil : « Quelques points de sémiologie du cinéma » (*Ibid.*, p. 107, note 51) : « on trouve par exemple des "syntagmes alternants" qui entremêlent une série "présente" et une série "passée" (c'est alors une sorte de *flash-back* alterné) et dans lesquels par conséquent la relation des deux séries ne peut se définir ni par la simultanéité ni par les "rapports temporels indifférents" ». Metz constate la chose mais personne n'a, à notre connaissance, pris le relais.

expression non équivoque, et strictement dédiée à cette fin, pour désigner un « montage [rapprochant et entremêlant] en tresse deux ou plusieurs “motifs” qui reviennent par alternance [et qui n’ont] aucun rapport précis (ni temporel, ni spatial) entre [eux] », comme l’écrit Metz¹⁵ – ce que les francophones désignent de façon exclusive par l’expression « montage parallèle ». Si, à l’inverse, le locuteur anglophone choisit d’utiliser la proposition de Bordwell, Staiger et Thompson, il risque, parce que cette proposition n’a pas fait florès, de créer une certaine confusion en accordant une définition nouvelle à un terme ancien.

Nous pensons malgré tout qu’il est judicieux, essentiel même, de pouvoir disposer en anglais, ne serait-ce que dans le cadre de la présente recherche, d’une expression pour désigner sans équivoque la figure du « montage parallèle ». Pour aller en ce sens, nous proposerons de recourir à l’expression « *comparative editing* » qui, dans la suite de ce texte et plus spécifiquement dans une prochaine phase de notre recherche, désignera la modalité du *montage alternant* (« *alternating editing* ») à laquelle le chercheur francophone réfère par l’expression « montage parallèle ». Cela permet de respecter l’usage anglais reconnu voulant que les expressions « *parallel editing* » et « *crosscutting* » puissent toutes deux servir à désigner la figure du « montage alterné ». Cela permet de respecter, tout aussi bien, la tradition théorique française (avec Metz au premier plan), qui réserve une expression respective pour les deux types de figure.

En somme, notre nomenclature, qui brasse dans un même mouvement montage alternant (« *alternating editing* »), montage alterné (« *parallel editing* » ou « *crosscutting* », les deux étant des synonymes) et montage parallèle (« *comparative editing* »), s’adapte bien aux usages reconnus par la plupart des chercheurs francophones et ne devrait choquer personne.

Le tableau I résume la situation

Tableau I

15. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit., p. 127.

Il est important de noter que le montage alterné et le montage parallèle ne sont pas les deux seules modalités possibles de montage alternant.

Les premières occurrences de montage alterné

La réflexion que nous avons menée jusqu'ici nous a permis de cumuler un certain nombre d'acquis sur les principes du montage cinématographique, eu égard aux différentes « configurations de l'alternance ». Comme nous disposons maintenant d'une nouvelle nomenclature permettant d'avoir une idée plus claire des enjeux théoriques et définitionnels que pose l'alternance au cinéma, nous pouvons d'ores et déjà nous pencher sur notre corpus, qui est constitué des films des premiers temps comportant les occurrences de montage alterné les plus précoces recensées jusqu'à ce jour, incluant bien entendu le lot des premiers films réalisés par Griffith¹⁶. Le corpus ainsi délimité comprend un total de 28 films réalisés entre 1906 et 1909 (voir la filmographie en annexe)¹⁷.

D'entrée de jeu, ce que l'examen des films de notre corpus révèle, c'est que le recours à la figure du montage alterné est loin de s'être limité au seul sauvetage *in extremis*. En effet, il existe d'autres types de « programmes narratifs »¹⁸ dont l'argument de base suppose, par nécessité, une quelconque forme de « dédoublement de l'action » (une « bifidation narrative », au sens de Metz¹⁹). Au cinéma, tout cli-vage de l'action implique généralement le recours à un procédé discursif (au nombre desquels le montage alterné, bien entendu) en vue de résoudre la difficulté relative d'avoir à présenter *deux* (ou plusieurs) lignes d'action distinctes sur *un* écran pourtant bien singulier²⁰. Il s'avère dès lors opportun que nous

16. Nous nous limiterons ici à l'étude de la figure du montage alterné. Nous avons toutefois l'intention, dans un futur rapproché, de nous pencher sur les autres modalités du « montage alternant », dont le montage parallèle notamment. La poursuite de notre recherche donnera lieu à la publication d'un ouvrage en cours de rédaction, dont le thème sera « Griffith et le montage alterné durant la période Biograph ».

17. Nous avons délimité notre corpus en procédant à deux types d'exclusion. Étant donné l'objectif parcellaire du présent texte, nous nous sommes limités, pour la période qui court de juin 1908 à mai 1909, aux seuls films de Griffith. Nous avons, bien entendu, l'intention de tenir compte de la production concurrente de celle de Griffith dans une phase ultérieure de la présente recherche. Par ailleurs, nous avons également exclu de notre corpus les films présentant des occurrences d'alternance « regardant/regardé ». La raison en est qu'il s'agit là de cas limitrophes qui s'insèrent mal dans notre définition du montage alterné. La configuration de l'alternance mobilisée dans les films « regardant/regardé » est un type de montage alternant fort singulier, où l'attraction prime sur la narration, mais ce ne serait pas du montage alterné. En effet, la fonction principale de cette configuration est, à cette époque, de procurer une certaine forme de plaisir visuel au spectateur, de le surprendre, de l'étonner, de l'amuser. Les plans subjectifs y prennent alors une valeur monstrative plus que narrative. Ce type d'alternance mérite toutefois de figurer au nombre des considérations de la réflexion à la base de la présente recherche, et ce n'est que provisoirement que nous le mettons de côté.

18. L'expression « programme narratif » est utilisée ici non pas au sens d'Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès dans leur *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, 1979, pp. 297-298), mais dans une acception plus pragmatique. Nous entendons par programme narratif un enchaînement d'actions posées par des agents et organisées dans une visée unitaire. Ainsi de la « poursuite » par exemple, qui réunit poursuivants et poursuivis dans un programme narratif unitaire, même si chacun des agents suit sa propre « programmation » (selon la formule « poursuivants-qui-poursuivent + poursuivis-qui-tentent-de-leur-échapper = poursuite »).

19. « [...] les *alternances vraies* [...] installent dans le film une bifidation narrative [...] », Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit., p. 164.

20. Au cours de l'histoire du cinéma, les cinéastes ont pallié cette difficulté en ayant recours à diverses stratégies, au

scrutions d'un peu plus près les différents programmes narratifs privilégiés par les « cinématographistes » (comme on disait à l'époque), ce qui nous permettra d'une part d'étudier les structures spatio-temporelles qui les sous-tendent et, d'autre part, d'examiner d'un œil attentif les rapports qu'entretiennent entre eux les ensembles actantiels (les « actants »²¹) que ces programmes convoquent. Pour ce faire, nous baserons sur l'argument narratif des films de notre corpus, de façon à procéder aux recoupements susceptibles d'aider à mieux comprendre les divers enjeux narratifs et/ou langagiers qui se posent à ce moment de l'histoire du cinéma.

Le corpus des premiers films de Griffith

Penchons-nous maintenant sur les toutes premières productions de Griffith, pour établir comment la situation se présente par rapport au montage alterné, alors qu'il en est au tout début de sa carrière de cinéaste. Nous nous limiterons ici aux premiers mois de sa filmographie en tant que réalisateur, de la mi-juin 1908 (avec sa toute première réalisation, *The Adventures of Dollie*) à la mi-mai 1909 (avec la réalisation du fameux *The Lonely Villa*). Durant cette période de onze mois, Griffith aurait réalisé un total de 120 films²². De cet ensemble, nous retiendrons les titres qui présentent un argument narratif donnant lieu à une forme quelconque de montage alterné (selon, bien sûr, la définition établie dans la première partie de ce texte). Soit un total de 19 films²³. Une fois réalisée cette première découpe dans le corpus, nous pouvons envisager deux autres formes de partage au sein du premier sous-ensemble obtenu. On divisera d'abord en deux parts égales la période de onze mois que nous avons mise sous observation. Ensuite, pour chacune de ces tranches, on départagera les films dont la trame narrative répond au programme du sauvetage *in extremis* de ceux dont la trame répond à des programmes d'un autre type.

nombre desquelles : 1. *la co-présence des actions simultanées dans un même champ* (plan large, ou jeu en profondeur) ; 2. *la co-présence des actions simultanées dans un même cadre* (surimpression, écran divisé, etc.) ; 3. *la présentation en succession des actions simultanées* (les actions réputées se produire simultanément dans la diégèse sont présentées successivement, celle qui est choisie pour être montrée en second lieu n'apparaissant à l'écran qu'une fois complétée l'exposition de la première) ; 4. *le montage alterné des actions simultanées*. (Voir à ce sujet André Gaudreault et François Jost, *le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, pp. 113-116).

21. Nous empruntons le terme « actant » à Greimas et Courtès. Ces auteurs considèrent les actants comme « des êtres ou des choses qui, à titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès ». (*Sémiotique : dictionnaire...*, *op. cit.*, pp. 3-4). Ainsi, pour plus de commodité, utiliserons-nous dorénavant le terme *actant* pour référer à tout agent impliqué dans le développement de l'action, que ce soit une personne, un groupe, un animal ou un objet inanimé.

22. Décompte établi après consultation des volumes 1 et 2 du Griffith Project : Paolo Cherchi Usai (dir.), *The Griffith Project: Volume 1 : Films Produced 1907-1908*, London, BFI, 2000 et *Volume 2 : Films Produced in January-June 1909*, London, BFI, 2000.

23. Voir en annexe la filmographie. Dans l'état actuel de nos recherches, il nous a été jusqu'à maintenant impossible d'effectuer un dépouillement exhaustif du corpus des 120 films en question. Quelques rares cas auraient ainsi pu nous échapper. Nous rattraperons la mise dans une phase ultérieure de la présente recherche.

Piège mortel du film *At the Altar* (Griffith, février 1909). « D. W. Griffith Director Vol. 2 », Grapewine Video, DVD.

Le dur froid de l'hiver menace une enfant dans *The Golden Louis* (Griffith, janvier 1909).
« D. W. Griffith Director Vol. 2 », Grapewine Video, DVD.

Le tableau II résume la situation :

	1 ^{re} tranche (mi-juin 1908 à novembre 1908)	2 ^e tranche (décembre 1908 à mi-mai 1909)	Total (sur l'ensemble des onze mois)
Nombre de cas de sauvetage <i>in extremis</i>	3	8	11
Nombre de cas autres	4	4	8
Nombre total de cas de montage alterné	7	12	19

Tableau II

Sur les 19 films comportant une occurrence de montage alterné, 11 titres présentent une trame narrative dérivée du programme de sauvetage *in extremis*²⁴. On constate ainsi que ce programme y est fort bien représenté (près de 60% de l'ensemble, toutes tranches confondues). En examinant les données par tranches, on se rend compte que les proportions connaissent une croissance importante lorsque l'on passe de l'une à l'autre. Dans la première tranche (mi-juin à novembre 1908), le sauvetage *in extremis* conjugué avec le montage alterné n'est que modestement présent : trois films sur sept, soit un rapport de près de 43%²⁵. Dans la deuxième tranche cependant (décembre 1908 à mi-mai 1909), les proportions passent à plus de 66% (huit films sur douze)²⁶. Quelque chose semble se passer au tournant de 1908. Il y a en effet à ce moment une véritable concentration de cas de sauvetages *in extremis* : six des huit films à sauvetage de la seconde tranche datent de cette courte période de quelque dix semaines (début décembre 1908 à mi-février 1909). Parmi les films à sauvetage de la seconde tranche, seuls *The Drive for a Life* – qui date de mars 1909, quoique sa réalisation ait été entamée en janvier – et *The Lonely Villa* sont réalisés au-delà de cette période.

Il faut, bien entendu, relativiser l'importance des statistiques que nous avons établies, d'autant qu'il n'est pas toujours facile de faire le partage entre ce qui serait du sauvetage *in extremis* et ce qui n'en serait point. Il convient de fournir ici certaines précisions sur notre façon d'entrevoir les structures de base du programme en question. L'argument narratif du sauvetage *in extremis* se présente généralement ainsi : un actant-sauveteur tente de tirer un actant-menacé d'une situation critique provoquée par un actant-menaçant. Au plan chronologique, le programme suppose généralement qu'il y ait *agression initiale de la part*

24. On trouve, dans la filmographie des premiers temps, quelques cas de sauvetage *in extremis* sans aucun recours au montage alterné, mais nous n'en tiendrons pas compte ici.

25. Les trois films à sauvetage de la première tranche sont les suivants : *The Greaser's Gauntlet* (juillet 1908), *The Fatal Hour* (juillet 1908) et *The Guerilla* (octobre 1908). Nous avons exclu du lot le film *Behind the Scenes* (août 1908), même si son argument narratif s'apparente au sauvetage *in extremis*. Nous y reviendrons.

26. Les huit films à sauvetage de la deuxième tranche sont les suivants : *The Honor of Thieves* (décembre 1908), *The Cord of Life* (janvier 1909), *The Golden Louis* (janvier 1909), *The Prussian Spy* (février 1909), *At the Altar* (février 1909), *The Medicine Bottle* (février 1909), *The Drive for a Life* (mars 1909) et *The Lonely Villa* (mai 1909).

de l'actant-menaçant, suivie d'un appel à l'aide de la part de l'actant-menacé à l'intention de l'actant-sauveteur et, finalement, sauvetage proprement dit de l'actant-menacé par l'actant-sauveteur²⁷. Pour que la situation ait une haute teneur dramatique, l'actant-menaçant doit idéalement se trouver en relation de *disjonction proximale* avec l'actant-menacé, de façon à pouvoir exercer sa menace directement sur lui. En revanche, l'actant-sauveteur sera normalement en relation de *disjonction distale* avec l'actant-menacé qu'il veut sauver²⁸. Ainsi en est-il de *The Lonely Villa*, qui est d'ailleurs doté d'un montage tout à fait représentatif de l'alternance systématique entre les trois actants normalement constitutifs du sauvetage *in extremis*. Le père (destiné à devenir l'actant-sauveteur) est d'abord en co-présence de sa femme et de ses enfants (futur actant-menacé) dans la maison familiale ; il est bientôt appelé à quitter les lieux (beau cas de bifidation) ; durant son absence, des malfrats (l'actant-menaçant) agressent femme et enfants (l'actant-menacé) ; c'est ensuite l'appel à l'aide et le père (l'actant-sauveteur) doit alors venir à la rescousse. Film emblématique du montage alterné, *The Lonely Villa* constitue l'exemple par excellence du programme narratif « sauvetage *in extremis* » et c'est par ailleurs un cas exemplaire chez Griffith de création du fameux *suspense*.

La ligne de partage entre le sauvetage *in extremis* et ce qui n'en est pas est parfois difficile à définir, disions-nous plus haut. On en a un bon exemple avec un film de la première tranche, *Behind the Scenes* (août 1908), dont le programme narratif peut donner l'illusion d'être un proche parent du sauvetage *in extremis*. Or il n'en est rien : même si le film comporte un actant-menacé (l'enfant malade) et, dans une certaine mesure, un actant-menaçant (la maladie), on n'y décèle aucune trace de quelque actant-sauveteur que ce soit. En effet, l'enfant malade n'est pas à sauver : elle souffre d'une maladie incurable et même le médecin qui est à son chevet semble n'y rien pouvoir. Le drame du film, c'est que, alors que son enfant est pratiquement à l'article de la mort, sa mère, impuissante, doit absolument partir au travail (elle est danseuse et *the show must go on...*). L'enjeu du programme narratif de ce film n'est pas de créer du *suspense*, mais bien plutôt de produire du *pathos*.

Par ailleurs, les programmes narratifs ne sont pas des carcans et chaque film prend un certain nombre de libertés par rapport à la structure canonique du programme qu'il adopte. De par la complexité de son canevas constitutif, le sauvetage *in extremis* se prête à toutes sortes d'adaptations. Dans *The Honor of Thieves* (décembre 1908), par exemple, l'actant-menacé et l'actant-sauveteur sont tous deux personnifiés par un même personnage : menacée par la présence d'une chandelle (= actant-menaçant) qui risque de mettre le feu au bûcher de fortune sur lequel elle se trouve, Rachel (= actant-menacé) se libère *elle-même* de ses chaînes (devenant ainsi actant-sauveteur) pour ensuite maîtriser les voleurs qui l'ont attachée. Dans *The Cord of Life* (janvier 1909), c'est la propre mère de l'actant-menacé, un jeune

27. Nous reprenons ici, en la réaménageant un peu, une définition du sauvetage *in extremis* proposée, il y a un certain temps déjà, par Gaudreault dans « Temporality and Narrativity in Early Cinema (1895-1908) » (dans John Fell, dir., *Film Before Griffith*, San Francisco, UCLA Press, 1983, pp. 311-329).

28. Le rapport spatial entre deux actants est de *disjonction distale* lorsque les espaces dans lesquels ils se trouvent sont éloignés l'un par rapport à l'autre (sans possibilité de communication non amplifiée ou non médiatisée entre eux) et de *disjonction proximale* lorsque ces espaces sont rapprochés (mais non contigus). On dira du rapport spatial qu'il est de *contiguïté* lorsque les deux segments spatiaux sont attenants l'un à l'autre (Pour plus de détails au sujet des relations spatiales que présupposent *contiguïté*, *disjonction proximale* et *disjonction distale*, voir Gaudreault et Jost, *le Récit cinématographique*, op. cit., pp. 90-98).

enfant, qui joue le rôle de l'actant-menaçant (sans le savoir bien entendu) : la mère (= actant-menaçant) s'apprête à ouvrir la fenêtre qui retient une corde à laquelle son enfant (= actant-menacé) est suspendu. L'actant-menaçant ne s'incarne pas toujours de façon exclusive dans le corps d'un acteur ; ce peut être une gâterie empoisonnée (*The Drive for a Life*, mars 1909), un piège mortel (*At the Altar*, février 1909), soit encore, tout simplement, le dur froid de l'hiver (*The Golden Louis*, janvier 1909). Dans le premier de ces films, *The Drive for a Life*, Harry (= actant-sauveteur) empêche sa fiancée (= actant-menacé) de manger des friandises empoisonnées (= actant-menaçant). Dans *At the Altar*, un policier (= actant-sauveteur) désamorce un dispositif mortel (= actant-menaçant) installé dans l'église où se déroule le mariage de Grigo et Minnie (= actant-menacé). Finalement, dans *The Golden Louis*, un parieur chanceux (= actant-sauveteur) cherche, par une froide soirée d'hiver (= actant-menaçant), la petite fille (= actant-menacé) à qui il a emprunté un louis d'or.

Le corpus des films d'avant Griffith

Nous avons aussi appliqué à l'autre partie de notre corpus un traitement similaire à celui que nous venons tout juste mettre en œuvre pour les films de Griffith. Cette deuxième partie de corpus est constituée, rappelons-le, des films réalisés avant la mi-juin 1908 (date de la première réalisation de Griffith) et qui comportent des occurrences de montage alterné. *La toute première entrée de notre liste date de mars 1906*. Ce serait donc que malgré le large ratissage sur lequel est fondée notre entreprise (plusieurs milliers de films), *il nous a été impossible de trouver quelque occurrence de montage alterné que ce soit avant cette date* – si l'on se fonde bien sûr sur la définition que nous en avons donnée en tête d'article²⁹. Il y a certes eu, avant mars 1906, des cas de montage alternant, mais d'une modalité autre que les deux seules modalités recensées par nous dans la première partie de cet article (montage alterné et montage parallèle – voir notre Tableau 1). Nous avons pu recenser un total de 10 films répondant à nos critères dans cette période de 28 mois (de mars 1906 à la mi-juin 1908), que nous avons par ailleurs divisée en deux parts égales.

Le tableau III résume la situation :

	1 ^{ère} tranche (mars 1906 à avril 1907)	2 ^e tranche (mai 1907 à juin 1908)	Total (sur l'ensemble des 28 mois)
Nombre de cas de sauvetage <i>in extremis</i>	0	1	1
Nombre de cas autres	5	4	9
Nombre total de cas de montage alterné	5	5	10

Tableau III

29. Ainsi, certains titres maintes fois cités et donnés en exemple en tant qu'occurrence précoce de montage alterné ont été rejetés de notre corpus. Nous détaillerons plus loin, pour chacun des cas, les raisons de leur exclusion.

L'épouse tente de joindre son mari par téléphone dans *Terrible angoisse* (Pathé, [mars] 1906). GRAFICS.

L'épouse demande de l'aide (série A) pendant que son mari l'écoute (série B) dans *Terrible angoisse* (Pathé, [mars] 1906). GRAFICS.

Fait essentiel à remarquer à la lecture de ce tableau : il n'y a, dans ce petit lot, qu'une seule occurrence de sauvetage *in extremis*. Les premiers cinématographistes ont certes eu recours au montage alterné avant la mi-juin 1908, mais il faut croire, à la lumière des données que nous avons compilées, que c'est chez Griffith que l'on retrouve la plus grande récurrence de la combinaison montage alterné/sauvetage *in extremis* dans le corpus des « premiers temps »³⁰, une combinaison dont il n'aurait pas été l'initiateur mais qu'il aurait, à toutes fins pratiques, systématisée. Ce qui confirme, sur des bases empiriques plus solides et mieux documentées que celles qui prévalaient jusqu'à maintenant (c'est du moins l'objectif que nous poursuivons ici), ce que bon nombre d'historiens d'aujourd'hui supputent depuis quelque temps déjà. Au demeurant, la combinaison montage alterné/sauvetage *in extremis* est, avant l'arrivée de Griffith, beaucoup plus rare que ce que l'on est spontanément porté à croire (dès lors que l'on s'en tient à une définition stricte du montage alterné) : seul le film *le Médecin du château* ([mars] 1908³¹) présente en effet, selon les critères que nous avons établis, une occurrence de pareille combinaison.

Dans ce film, un médecin, appelé au chevet d'un patient, doit retourner prestement chez lui lorsqu'il apprend que deux brigands s'en prennent à sa famille. La séquence de l'agression initiale et celle de l'appel à l'aide de cette production Pathé sont de bons exemples de montage alterné. La première de ces séquences est un cas assez particulier qui tresse entre elles, de manière relativement euphorique, deux séries événementielles concurrentes : pendant que les malfaiteurs (série A : actant-menaçant) attaquent la famille, celle-ci (série B : actant-menacé) se barricade. À cet entrelacement à deux termes s'ajoute, en son milieu, un troisième terme (série C : futur actant-sauveteur). Il s'agit de deux plans successifs (coincés entre deux occurrences du terme B, selon une structure A-B-C-B-A) montrant le médecin en route pour le château où il a été initialement mandé³². Notons par ailleurs que le montage de la séquence de l'appel à l'aide (alternance entre l'épouse et le médecin, tous deux au téléphone) présente pour sa part un cas de montage alterné tout à fait orthodoxe. Sur quatre plans consécutifs, l'épouse (série A : actant-menacé) a un échange verbal avec son mari (série B : actant-sauveteur) : A (fin du plan 17), B (plan 18), A (plan 19), B (plan 20)³³. La séquence suivante, celle du sauvetage proprement dit (l'actant-sauveteur se déplaçant en direction de l'actant-menacé), ne présente cependant aucune forme de montage alterné. Au contraire du sauvetage typique des films de Griffith, aucun retour à l'agression

30. Du moins le corpus qui comprendrait l'ensemble des films produits avant la borne supérieure de la période faisant l'objet de la présente recherche : *The Lonely Villa* (mi-mai 1909).

31. Il s'agit donc d'un film réalisé quelques mois à peine avant les débuts de Griffith à la mise en scène (mi-juin 1908).

32. L'alternance se résume de la façon suivante : A (plan 11), B (plan 12), C (plans 13 et 14), B (plan 15), A (plan 16). On pourra remarquer que le canevas de base de cette séquence, lorsque l'on fait fi provisoirement de la série C, donne une structure de type A-B-B-A, qui ne correspond pas parfaitement à la structure orthodoxe A-B-A-B, telle qu'on l'a définie. Qui plus est, si l'on fusionnait les deux occurrences de B, on pourrait théoriquement réduire cette structure A-B-B-A à un simple A-B-A, et la séquence ne relèverait alors pas du montage alterné. L'irruption d'une tierce série entre ces deux occurrences nous permet de passer sous silence cette « infraction » à la norme.

33. Pour l'analyse de ce film, nous suivons le découpage établi par Perron, en ce qui a trait à la numérotation des plans (Voir Bernard Perron, « Scène/hors-scène. L'alternance dans *Le Médecin du château* (1908) », dans Michel Marie et Laurent Le Forestier, dir., *La firme Pathé Frères 1896-1914, op. cit.*, pp. 165-176).

Le premier convive s'arrête pour étancher sa soif dans *Je vais chercher le pain* (Pathé, [mai] 1906). GRAFICS.

Le deuxième convive s'arrête dans un bistrot pour boire un verre dans *Je vais chercher le pain* (Pathé, [mai] 1906). GRAFICS.

n'est en effet effectué après l'appel à l'aide. Une fois le téléphone raccroché, le médecin devient simple « opérateur de continuité »³⁴, et c'est son déplacement qui liera chacun des plans jusqu'à la résolution finale, où l'on voit les trois lignes d'action converger soudainement, dans un seul et même plan (n° 26) : alors qu'ils viennent tout juste de forcer la barricade de fortune érigée par l'épouse et son fils, les forbans sont maîtrisés par le médecin, assisté de deux gardes-chasse. Comme notre analyse permet de le constater, l'utilisation du montage alterné dans ce film – qui en a d'ailleurs fait la notoriété chez les historiens de la nouvelle génération – ne renvoie pas au sauvetage proprement dit, mais plutôt à ces deux éléments déclencheurs que sont l'agression initiale et l'appel à l'aide.

Il est un autre film, produit celui-là en 1906, qui culmine sur un sauvetage *in extremis* d'un type assez différent de celui que nous venons d'évoquer (on n'y trouve, par exemple, aucun plan montrant isolément l'actant-menaçant). Il s'agit d'un film intitulé *The 100-to-One Shot* (Vitagraph, juillet 1906), qui présenterait, selon certains chercheurs, une occurrence précoce de montage alterné. Or, tel ne serait pas le cas, à nos yeux du moins, si tant est que nous adoptions des critères plus stricts que ceux que la tradition nous a légués. Le film (que nous avons par conséquent exclu de notre tableau) montre le héros ramenant précipitamment à sa fiancée l'argent qu'il vient de gagner aux courses, afin d'empêcher qu'elle et son père ne soient expulsés de leur logement. En posant la course du héros comme série A et l'expulsion de la famille comme série B, la séquence se résume à une structure composée de quatre termes qui se succèdent comme suit : A-B-A-AB. Selon nous, cette structure serait en deçà du seuil minimal à partir duquel on pourrait considérer une séquence comme relevant du montage alterné (rappelons ici que ce seuil correspond minimalement à une structure canonique de type A-B-A-B)³⁵. Dans *The 100-to-One Shot*, le premier segment A est constitué des plans 22 et 23 (le héros saute dans le premier taxi venu et roule à toute vitesse vers le domicile familial) ; le segment B ne comporte pour sa part qu'un seul plan, le n° 24 (au domicile familial, les huissiers entament la procédure d'expulsion) ; le retour en A se fait ensuite au plan 25 (le taxi s'arrête devant le domicile familial et le héros court à l'intérieur).

34. Voir André Gaudreault et Frank Kessler, « L'acteur comme opérateur de continuité, ou : les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne » (dans Laura Vichi, dir., *The Visible Man : Film Actor from Early Cinema to Eve of Modern Cinema*, Udine, Forum, 2002, pp. 23-32).

35. Pour des raisons semblables, nous avons également exclu de notre corpus les films suivants, dont la structure, dans chacun des cas, ne rencontre pas les critères minimaux pour que nous puissions les considérer comme des exemples de montage alterné : *Attack on a China Mission* (1901, Williamson & Co.) ; *Dévaliseurs nocturnes* (*Burglary by Night*, [décembre] 1904, Pathé) ; *The Kleptomaniac* (février 1905, Edison) ; *le Cul-de-jatte et le cycliste* (*The Cripple and the Cyclist*, 1906, ?) ; *les Chiens contrebandiers* (*Dogs Used as Smugglers*, [juillet] 1906, Pathé) ; *le Matelas épileptique* (*Drunken Mattress*, [décembre] 1906, Gaumont) ; *Ruse de mari* (*Artful Husband*, [février] 1907, Pathé) ; *les Chiens policiers* (*Dog Police*, [mai] 1907, Pathé) ; *The Boy, the Bust and the Bath* (août 1907, Vitagraph) ; *Trainer's Daughter, or a Race for Love* (novembre 1907, Edison) ; *The Elopement* (décembre 1907, Biograph) ; *Her First Adventure* (mars 1908, Biograph) ; *Old Isaacs, the Pawnbroker* (mars 1908, Biograph). Les films suivants semblent avoir une structure similaire, selon les descriptions détaillées que nous avons pu obtenir (malheureusement, nous n'avons pas été en mesure de les voir et de le confirmer) : *le Détective* (*The Detective*, [avril] 1906, Pathé) ; *le Fils du diable à Paris* (*Mephisto's Son*, [juin] 1906, Pathé) ; *la Petite Aveugle* (*Little Blind Girl*, [novembre] 1906, Pathé) ; *École du malheur* (*Distress*, [mars] 1907, Pathé) ; *Amour d'esclave* (*A Slave's Love*, [mai] 1907, Pathé) ; *Idée d'apache* (*A Hooligan Idea*, [mai] 1907, Pathé) ; *le Diabolo* (*Diabolo*, [juillet] 1907, Pathé) ; *Tommy in Society* ([octobre] 1907, Pathé).

On a, en dernière instance, le plan 26, dans lequel les deux séries événementielles convergent (le héros arrive juste en temps auprès de sa fiancée, avec l'argent)³⁶.

Ce qui empêcherait de voir dans pareille configuration une occurrence de montage alterné, c'est que l'irruption du quatrième terme (AB) de la suite A-B-A-AB fait avorter le processus d'alternance entamé par la succession des trois premiers termes (A-B-A), puisqu'il réunit, *dans un seul et même plan*, les trois groupes actantiels en cause (actant-menacé, actant-menaçant et actant-sauveteur). Et, par extension, les deux séries événementielles. Ce qui peut semer un doute quant à la nature de cette séquence, c'est que, sur le plan *spatial*, la suite des quatre termes reste néanmoins un cas patent d'alternance systématique (A-B-A-B), où A renvoie à l'espace – mobile – occupé par l'actant-sauveteur dans son déplacement en direction de l'espace B, qui renvoie pour sa part à la demeure de la fiancée. Cette alternance des espaces n'est cependant pas suffisante, à nos yeux, pour accepter d'admettre la séquence comme occurrence de montage alterné. L'alternance d'espaces disjoints est certes une condition nécessaire de la figure en question, mais elle ne saurait en aucun cas être une condition suffisante. Il ne faut pas confondre alternance *spatiale* et alternance *événementielle*. Ce que le quatrième terme de la production Vitagraph montre, ce n'est ni l'événement A (la course du héros), ni l'événement B (l'expulsion de la famille), mais bien un tout autre événement, qui résulte de la rencontre des actants impliqués dans les deux événements antérieurs (c'est un AB, donc) : le héros paie les huissiers et célèbre sa réussite avec sa fiancée³⁷.

Qui plus est, il nous apparaît essentiel de poser comme autre condition minimale du montage alterné que les coupes qui président à l'agencement des plans aient, de manière irréductible et non équivoque, une justification d'ordre strictement narratorial et ne relèvent d'aucune justification d'ordre actoriel³⁸. Pour établir qu'une coupe relève de l'ordre narratorial, il faut que le passage de l'événement A à l'événement B ne trouve aucune forme de justification en provenance du profilmique. Ainsi de la coupe initiale, dans *The 100-to-One Shot*, entre le terme A et le terme B (du héros en taxi aux huissiers qui exécutent l'ordre d'expulsion), ainsi que celle qui relie ce même terme B et la deuxième occurrence du terme A (des huissiers au héros en taxi). La dernière coupe, celle qui lie le troisième terme (soit la deuxième occurrence du terme A : le héros en taxi arrive devant la maison et vient pour y entrer) et le quatrième terme (le terme AB : le père et la fille accueillent le héros dont l'arrivée met fin à l'expulsion),

36. Pour la numérotation des plans, notre découpage tient compte des cartons (incluant celui du titre) et repose sur une copie conservée par le Museum of Modern Art de New York.

37. Un problème similaire se pose avec le film *The Watermelon Patch* (octobre 1905, Edison) dans lequel on trouve un *prototype* relativement précoce de montage alterné. L'histoire du film peut être résumée comme suit : un petit groupe de noirs (série A : les actant-poursuivis) sont surpris à voler les melons d'un champ et sont pris en chasse par deux blancs (série B : les actant-poursuivants). L'alternance se résume de la façon suivante : AB (plan 4), A (plans 5 à 7), B (plans 8 à 10), A (plan 11), AB (plan 12). Pour la numérotation des plans, notre découpage tient compte des cartons (incluant celui du titre) et repose sur une copie conservée par le MoMA à New York. L'action est entremêlée à un point tel, et le récit si secondaire par rapport à l'attraction, qu'il n'est pas facile d'identifier la structure alternante présente dans ce film. Cela expliquerait principalement pourquoi l'un d'entre nous aurait considéré ce film comme étant l'une des premières occurrences de montage alterné (Voir Gaudreault, « 1904-1905 : Movies and Chasing the Missing Link(s) », dans Gaudreault (dir.), *American Cinema, 1890-1909*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2009, pp. 155-157).

38. Cette distinction se fonde sur la dichotomie *acteur/narrateur* établie par Gaudreault dans *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene, 1999 ([1988])).

est au contraire d'ordre actoriel : la caméra ne fait que suivre le parcours du héros qui finit par atterrir dans la maison.

Revenons maintenant à notre tableau III, qui rassemble une petite dizaine de films. Nous n'avons jusqu'à maintenant traité que du seul *Médecin du château* (*The 100-to-One Shot* étant un cas d'exclusion de notre part). Il nous faut traiter des neuf cas restants, afin de régler le sort de chacun d'eux relativement au montage alterné. Première constatation d'ensemble : au départ, cette figure de montage ne s'impose pas comme force propice aux situations dramatiques ni comme élément créateur de suspense. En effet, au cours de la première tranche de la période traitée dans notre tableau III (mars 1906 à avril 1907 inclusivement), il n'y a, en tout et pour tout, qu'un seul film « dramatique », un film produit par la firme française Pathé³⁹. Il s'agit d'un autre cas de la série des nombreux *remakes* auquel la pièce de De Lorde a donné lieu : *Terrible angoisse* (Pathé, [mars] 1906) présente le cambriolage d'une maison bourgeoise par deux brigands. Effrayée, l'épouse tente de joindre son mari par téléphone, ce dernier étant sorti plus tôt pour affaire. C'est l'alternance entre la femme et son mari, tous deux au téléphone, qui permet de signifier la simultanéité entre deux événements. L'épouse demande de l'aide (série A) pendant que son mari l'écoute (série B) : A (fin du plan 5), B (plans 6-7), A (plan 8), B (plan 9)⁴⁰. La vue se termine alors que les brigands surprennent la femme et l'étranglent. Impuissant, le mari assiste au drame, l'oreille collée au combiné. L'appel à l'aide se termine ainsi brusquement, sans que le mari puisse avoir espoir de sauver son épouse. L'argument narratif de base de ce film ne répond pas au programme du « sauvetage *in extremis* » puisqu'il n'y aura pas de... sauvetage.

Les autres films de cette tranche (4 au total) sont des « scènes comiques »⁴¹. Dans *Médor au téléphone* (Pathé, [janvier] 1907), un homme oublie son chien dans un bureau de poste des PTT (Poste, Télégraphe, Téléphone) et se rend dans un café d'où il lui téléphone. Une séquence en montage alterné montre, sur six plans consécutifs (du plan 6 au plan 11)⁴², tantôt le chien à la poste, tantôt son maître au café. Si les conversations téléphoniques entre époux dans *le Médecin du château* et *Terrible angoisse* renvoient à ce que Bowser nomme le « coup de téléphone suspense »⁴³, les intentions sont tout autres dans *Médor au téléphone*. La « conversation » entre Médor et son maître ne peut que provoquer le rire. En effet, aux plans 9 et 11, le chien a littéralement le museau dans le combiné, nous laissant croire qu'il répond à son maître. La vue se termine lorsque le chien quitte le bureau de poste pour aller rejoindre son maître au café.

La vue Pathé *Je vais chercher le pain* (Pathé, [mai] 1906) est un autre exemple de film comique ayant recours au montage alterné. Après s'être aperçu qu'on manquait de pain, un premier convive quitte un souper festif pour aller en chercher. Une fois le pain acheté, il s'arrête en chemin à différents

39. Ce film est classé comme « scène dramatique » dans les catalogues Pathé (Voir Henri Bousquet, *Pathé Frères : les films de la production Pathé*, vol. 1 (1896-1906), [s.l.], Henri Bousquet, 1996, p. 924).

40. Pour la numérotation des plans, notre découpage tient compte des cartons (incluant celui du titre) et repose sur une copie conservée aux Archives Françaises du Film.

41. L'expression « scènes comiques » provient également des catalogues Pathé (Voir Henri Bousquet, *op. cit.*).

42. Pour la numérotation des plans, notre découpage tient compte des cartons (incluant celui du titre) et repose sur une copie conservée par la Cinémathèque Royale de Belgique.

43. Eileen Bowser, « Le coup de téléphone dans les films des premiers temps », dans Pierre Guibbert (dir.), *les Premiers Ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, p. 220.

bistrots pour y boire un verre. On s'impatiente à la maison et un second convive se voit alors confier la même mission que son prédécesseur. Incapable de résister, il s'arrête à son tour pour étancher sa soif. Ce n'est qu'à la suite d'une séquence de montage alterné qui s'étend sur plus d'une douzaine de plans (du plan 6 au plan 18)⁴⁴, où l'on voit l'un après l'autre chacun des deux convives attablés dans un bistrot chaque fois différent, que ces derniers finissent par se rencontrer à la même terrasse.

Dans *Un parieur pris pour un fou* (Pathé, [mai] 1906), un escroc fait le pari avec un aubergiste que ce dernier ne pourra pas imiter le balancier d'une horloge pendant toute une heure. Peu après avoir pris place et s'être mis à faire le balancier, l'aubergiste est surpris par sa femme. Le croyant devenu fou, elle parcourt la ville pour répandre la nouvelle. Une séquence de montage alterné (du plan 4 au plan 18) présente tantôt l'escroc essayant de déconcentrer l'aubergiste (série A), tantôt la femme courant dans les rues de la ville (série B)⁴⁵. Dans chacune de ces deux séries événementielles, un élément diégétique nous indique la progression temporelle ; d'un côté, à l'auberge, l'aiguille des minutes de l'horloge avance par bond de 5 ou 10 minutes à chaque changement de plan et, de l'autre, la foule accompagnant la femme de l'aubergiste augmente en nombre.

Finalement, dans le film *Toto aéronaute* (Pathé, [novembre] 1906), lorsque Toto prend la voie des airs à l'intérieur de sa montgolfière, sa mère monte dans la première voiture qu'elle croise, pour se lancer à sa suite. Au cours de cette poursuite, une séquence de montage alterné isole Toto lançant des objets aux passants (série A) et sa mère qui file à toute allure à bord de la voiture (série B)⁴⁶. Il vaut toutefois ici la peine de noter que tous ces films ont été produits par la firme Pathé. Ce qui semble corroborer une hypothèse émise par l'un d'entre nous, selon laquelle l'irruption de ces pratiques de montage d'un ordre nouveau s'explique par le fait que la société Pathé n'avait, à sa base, aucun lien institutionnel fort avec quelque *série culturelle* que ce soit et n'avait ni canon ni programme esthétique à respecter (au contraire par exemple des Lumière, qui sont issus de la série « photographie » ou de Méliès, qui vient directement de la série « spectacle de scène »)⁴⁷.

Le nombre d'occurrences de montage alterné au cours de la deuxième tranche de la période traitée dans notre tableau III (mai 1907 à juin 1908 inclusivement) est le même que celui de la première tranche, soit cinq au total. Deux des cinq titres répertoriés sont des films comiques : *Thé chez la concierge* (Gaumont, [mai] 1907) et *le Cheval emballé* (Pathé, [janvier] 1908). Dans *le Cheval emballé*, une

44. Pour la numérotation des plans, notre découpage tient compte des cartons (incluant celui du titre) et repose sur une copie distribuée dans la série *More From the Enchanted Studio* par Blackhawk Films en 1976 et qui a été gracieusement mise à notre disposition par la Cineteca del Friuli de Gemona (Italie).

45. L'alternance se résume de la façon suivante : A (Plan 4), B (Plan 5), A (Plan 6), B (Plan 7), A (Plan 8), B (Plan 9), A (Plan 10), B (Plan 11), A (Plan 12), B (Plan 13), A (Plan 14), B (Plan 15) et A (Plan 16). Pour la numérotation des plans, notre découpage tient compte des cartons (incluant celui du titre) et repose sur une copie vidéo d'origine inconnue, conservée par le GRAFICS, et provenant vraisemblablement, selon nos recoupements, du Danish Film Institute.

46. L'alternance se résume de la façon suivante : A (plans 14-15-16), B (plans 17-18-19), A (plans 20-21), B (plan 22). Pour la numérotation des plans, notre découpage tient compte des cartons (incluant celui du titre) et repose sur une copie conservée par le BFI de Londres.

47. Hypothèse récemment émise par Gaudreault dans « Les vues cinématographiques selon Pathé, ou : comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme » (dans Michel Marie, Laurent Le Forestier (dir.), *La firme Pathé Frères...*, op. cit., pp. 237-246).

séquence de montage alterné fait se succéder, du plan 3 au plan 13⁴⁸, les images du cheval d'un livreur s'affairant à manger le contenu d'un sac d'avoine devant un immeuble et celles du livreur montant les étages et effectuant sa livraison. La vue Gaumont *Thé chez la concierge* utilise également une alternance intérieur/extérieur, à des fins comiques du même ordre. Du plan 5 au plan 15⁴⁹, on alterne systématiquement de la loge de la concierge à l'extérieur de l'immeuble. Pendant que la concierge et ses convives font la fête, les résidents de l'immeuble sonnent à la porte en vain, incapables de se faire ouvrir, le vacarme causé par les fêtards couvrant le bruit de la sonnette.

Les trois autres films de cette tranche sont des films dramatiques, dont *le Médecin du château*, que nous avons analysé précédemment. L'un des deux autres films s'intitule *The Mill Girl* (Vitagraph, septembre 1907), dont Bowser a fait une analyse minutieuse à laquelle nous renvoyons le lecteur⁵⁰. Dans ce film, des bandits à la solde d'un amoureux jaloux ont pour mission d'éliminer un rival durant son sommeil. Couché dans son lit, ce dernier entend (série A) les mercenaires préparer l'attaque à l'extérieur de sa chambre (série B)⁵¹.

Notre dernier titre, un film danois qui s'intitule *A Drama from the Age of Chivalry, or For a Woman's Sake* (Nordisk, [août] 1907), met également en scène un prétendant jaloux. Le montage de ce film est un cas assez particulier puisqu'il articule deux segments successifs de montage alterné montrant chacun la même action d'ensemble, à partir de points de vue différents : dans un château au Moyen Âge, un amant qui tente de rejoindre l'élue de son cœur est assassiné par un prétendant déchu. Le premier segment montre la femme qui noue des draps pour en faire une corde (série A). Elle attache une de ses extrémités à la fenêtre et lance la corde par la fenêtre pour faire monter son amant. À un étage inférieur, le chevalier éconduit voit la corde tomber sous ses yeux et sort son épée pour la couper (série B). Notre analyse de l'alternance du premier segment donne comme structure la suite A-B-A-B-A-B. Le segment suivant montre l'action une deuxième fois, selon une structure A-B-A-B-A : l'amant arrive au bas du château, en escalade les murs pour finalement s'écrouler (série A), alors que la femme lui lance les draps noués, surveille son ascension et est saisie d'horreur par sa chute. Il y a cependant encore trop d'incertitudes quant à la conformité du montage de la version à laquelle nous avons pu avoir accès⁵² pour que nous puissions, pour le moment, espérer quelque conclusion définitive que ce soit à propos de ce film assez singulier⁵³.

48. Pour la numérotation des plans, notre découpage tient compte des cartons (incluant celui du titre) et repose sur une copie tenue par les Archives françaises du film.

49. Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 60-50. Voir aussi, de la même auteure, « Toward Narrative, 1907 : The Mill Girl » (dans John. L. Fell, (dir.), *Films Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 31-43).

51. L'alternance se résume de la façon suivante : A (plan 13), B (plan 14), A (plan 15), B (plan 16), A (plan 17), B (plan 18). Pour la numérotation des plans, notre découpage tient compte des cartons (incluant celui du titre) et repose sur une copie conservée par la Library of Congress de Washington.

52. La copie visionnée provient du MoMA de New York.

53. Pour plus de détails sur la singularité de ce film, voir notamment Martin Sopocy, *James Williamson. Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative* (London/Madison, Associated University Presses/Fairleigh Dickinson University Press, 1998 ; Ron Mottram, « The Great Northern Film Company : Nordisk Film in the American Motion Picture Market », *Film History*, vol. 2, n° 1, 1988, pp. 71-86 ; Bowser, « Toward Narrative, 1907 : The Mill Girl », *op. cit.*, pp. 31-43 ; Marguerite Engberg, *Registrant over Danske Film, 1896-1914*, Copenhagen, Institut for Filmvidenskab, 1977 ; Gaudreault, « Detours in Film Narrative : the Development of Cross-Cutting » [with Adam Barker] [1979], dans Thomas Elsaesser, (dir.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990, pp. 133-150).

Comme le lecteur pourra le constater à la lecture du présent texte, il est désormais possible, grâce aux développements récents de la recherche sur les premiers temps du cinéma, de suivre à la trace le développement d'une figure aussi importante que le montage alterné. Bien entendu, il reste encore beaucoup à faire à ce chapitre : le montage alternant est une configuration complexe qui regroupe un grand nombre de figures que la théorie du cinéma n'a peut-être pas encore fini de toutes repérer et définir clairement. Il nous faudra, dans un futur rapproché, nous pencher notamment sur la figure du « switch-back » qui, selon le discours de l'époque à tout le moins, se distinguerait à certains égards du montage alterné (A-B-A contre A-B-A-B). On trouve plusieurs occurrences de cette figure dans les films des premiers temps. Ainsi de *The Kleptomaniac* (Edison, 1905), qui est souvent considéré – à tort selon nous – comme exemple de montage alterné, et de *The Cripple and the Cyclist* (? , 1906).

Ce que nous avons tenté de faire ici, c'est de définir le contexte langagier qui avait cours avant l'arrivée de Griffith en tant que cinéaste, eu égard essentiellement au montage alterné. Il nous faudra non seulement poursuivre l'étude de cette figure de montage chez Griffith au-delà de sa seule première année de réalisation, mais également, comme nous l'avons déjà mentionné, dans la production concurrente. Il nous faudra aussi tenir compte des autres modalités de l'alternance, en essayant d'abord de leur donner une définition respective qui soit conséquente avec la nouvelle nomenclature que nous avons proposée dans la première partie de cet article⁵⁴.

Annexe :

FILMOGRAPHIE

Diachronie du montage alterné (1893-1909)

La filmographie suivante est constituée de deux listes de films dans lesquels on trouve des occurrences de montage alterné : d'abord, ceux qui ont été produits *avant* que Griffith ne devienne réalisateur en juin 1908 ; puis, ceux réalisés par Griffith durant la première année de sa carrière. Les auteurs du présent article n'ont pu trouver *aucune autre occurrence* de montage alterné – dans le sens strict du terme, tel que défini précédemment – au sein du corpus de films qu'ils ont vus dans le cadre de leur recherche antérieure.

NB : Les films sont classés en ordre chronologique (par la date de leur première projection publique connue).

54. Gaudreault et Gauthier ont écrit ce texte dans le cadre des travaux du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS) de l'Université de Montréal, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds québécois pour la recherche sur la société et la culture (FQRSC). Le GRAFICS fait partie du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal. Les auteurs aimeraient remercier Dominique Noujeim pour son aide à la recherche préparatoire à cet article, ainsi que Pierre Chemartin et Nicolas Dulac qui ont travaillé à titre d'auxiliaires de recherche pour le projet « Histoire et théorie des configurations de l'alternance dans les pratiques du montage cinématographique », financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Les auteurs aimeraient également remercier les chercheurs suivants pour leurs conseils : Richard Abel, Rick Altman, Eileen Bowser, Ben Brewster, Donald Crafton, Tom Gunning, Charlie Keil, David Levy, Charles Musser, Bernard Perron et Jan Olsson. Finalement, les auteurs remercient les archivistes qui leur ont permis l'accès aux films : Charles Silver et Ron Magliozzi du Museum of Modern Art (MoMA) (New York); Mike Mashon et Josie Walters-Johnston de la Library of Congress (Washington, DC.) ; Éric Le Roy et Caroline Patte des Archives françaises du film (AFF) (Bois d'Arcy) ; Monique Faulhaber de la Cinémathèque française (CF) (Paris) (France) ; Luca Giuliani de la Cineteca del Friuli (Gemona) et Gabrielle Claes de la Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles).

1) Les films d'avant Griffith : les toutes premières occurrences de montage alterné

Afin de déterminer la date de la première projection des films d'avant Griffith, nous avons consulté des registres de production et le travail de chercheurs appuyant leurs informations sur des sources fiables. Nos principales sources furent les compilations de catalogues préparées par Henri Bousquet⁵⁵ (pour les films Pathé) et le catalogue de l'*American Film Institute* (AFI)⁵⁶. Néanmoins, il nous a été parfois impossible de déterminer la date d'un film avec précision. Dans de tels cas, nous indiquons la date de la première projection connue entre accolades⁵⁷. Chaque titre de film est d'abord donné dans sa langue d'origine, puis en anglais (tel qu'inscrit dans le catalogue de l'AFI)⁵⁸. Pour chaque titre, nous indiquons également l'archive dans laquelle nous avons consulté une copie du film.

SOUS-PÉRIODE 1 (mars 1906 à avril 1907)

{Mars} 1906

Terrible Anguish (*Terrible angoisse*, Pathé)

AFF (Bois d'Arcy)

{Avril} 1906

I Fetch the Bread (*Je vais chercher le pain*, Pathé)

Cineteca del Friuli à Gemona (de la série *More from the Enchanted Studio*)

{*A Bettor Taken for a Madman*} (*Un parieur pris pour un fou*, Pathé)

{*Danish Film Institute*}

{Janvier} 1907

Bobby and his Balloon (*Toto Aéronaute*, Pathé)

BFI (Londres)

Spot at the Phone (*Médor au téléphone*, Pathé)

Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles)

SOUS-PÉRIODE 2 (mai 1907 à juin 1908)

{Mai} 1907

Janitor's Tea Party (*Thé chez le concierge*, Gaumont)

AFF (Bois d'Arcy)

{Août} 1907

A Drama from the Age of Chivalry, or For a Woman's Sake (*Et Drama fra Riddertiden, eller For en Kvindes Skyld*, Nordisk)

MoMA (New York)

Septembre 1907

Mill Girl (Vitagraph)

Library of Congress (Washington D.C.)

55. Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Vol. 1 (1896-1906) (n.p. : Henri Bousquet, 1996) et *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Vol. 2 (1907-1909) (n.p. : Henri Bousquet, 1993).

56. Le catalogue des films muets de l'AFI peut être consulté en ligne, au www.afi.com.

57. Nous utilisons les accolades pour indiquer toute imprécision ou approximation dans les informations que nous fournissons (traductions libres de titre de films, dates de sortie approximatives, etc.). Nous croyons que les accolades sont préférables aux crochets ou aux parenthèses car elles sont peu utilisées dans la littérature, ce qui réduit grandement le risque de confusion chez le lecteur.

58. Nous n'avons pas pu trouver un titre anglais pour le film *Un parieur pris pour un fou*, que nous avons librement traduit par {*A Bettor Taken for a Madman*}.

{Janvier} 1908

Runaway Horse (le Cheval emballé, Pathé)
AFF (Bois d'Arcy)

{Mars} 1908

A Narrow Escape (le Médecin du château, Pathé)
AFF (Bois d'Arcy)

2) Les premiers films de Griffith

En ce qui concerne les films de Griffith, nous avons été en mesure de déterminer les dates précises de leur première projection. Elles sont disponibles dans les volumes du *Griffith Project* (sous la direction de Paolo Cherchi Usai)⁵⁹. Tous les films de Griffith auxquels nous avons eu accès se trouvent à la Library of Congress Washington (D.C.).

SOUS-PÉRIODE 1 (mi-juin 1908 à mi-décembre 1908)**Août 1908**

The Greaser's Gauntlet (Griffith)
Hour (Griffith)

Septembre 1908

Behind the Scenes (Griffith)
A Smoked Husband (Griffith)

Novembre 1908

After Many Years (Griffith)
The Guerrilla (Griffith)
The Song of the Shirt (Griffith)

SOUS-PÉRIODE 2 (mi-décembre 1908 à mi-juin 1909)**Janvier 1909**

The Honor of Thieves (Griffith)
The Cord of Life (Griffith)

Février 1909

The Golden Louis (Griffith)
At the Altar (Griffith)

Mars 1909

The Prussian Spy (Griffith)
The Medicine Bottle (Griffith)

Avril 1909

A Drunkard's Reformation (Griffith)
The Road to the Heart (Griffith)
The Drive for a Life (Griffith)

Mai 1909

The Eavesdropper (Griffith)

Juin 1909

The Lonely Villa (Griffith)

59. Paolo Cherchi Usai (dir.), *The Griffith Project. Volume I, op. cit.* et *The Griffith Project. Volume II, op. cit.*