

INTRODUCTION

Nicolas Dulac, Université Paris III et Université de Montréal

Bernard Perron, Université de Montréal

On connaît bien l’importance que les procédés communément appelés “montage alterné” et “montage parallèle” occupent dans l’histoire et la théorie du cinéma. Ce sont ces deux principes d’articulation filmique qui constitueraient, selon l’histoire traditionnelle, la base de l’esthétique cinématographique classique, voire même, si l’on en croit Noël Burch, «le geste fondateur de la syntaxe moderne»¹. Encore aujourd’hui, on invoque régulièrement le montage alterné – ainsi que son représentant par excellence, D.W. Griffith – afin de fixer un point de départ au processus d’institutionnalisation du langage cinématographique. En effet, pas un manuel technique, pas une histoire du cinéma ne manque de détailler cette fameuse figure et d’en dégager les tenants. Bon nombre d’études ont, au fil des ans, contribué à populariser l’expression “montage alterné”, mais aussi, incidemment, à banaliser son usage, au point où historiens et théoriciens du cinéma ne songent guère à questionner davantage cette notion. Pourtant, s’il existe une foule de définitions de ce type de montage, l’équivoque est loin d’être levé en ce qui a trait à ses usages et à ses modes de fonctionnement. L’alternance cinématographique est fréquemment réduite à la distinction reconnue entre le montage alterné et le montage parallèle – distinction qui n’est d’ailleurs pas sans soulever son lot d’interprétations – et l’on semble avoir fermé définitivement le dossier de son développement historique.

Si l’on se fie à la définition canonique de Christian Metz, le “syntagme alterné” serait une figure de montage spécifique qui présente, en les alternant, deux ou plusieurs séries événementielles, de manière à créer entre elles un rapport temporel de simultanéité². Or, cette définition apparaît trop restrictive, surtout si l’on considère la diversité et, pour ainsi dire, la spontanéité des pratiques de montage dans le cinéma des premiers temps. En fait, c’est plutôt ce principe que Metz a appelé de la *pseudo-alternance* (expression révélatrice s’il en), c’est-à-dire une alternance qui consiste à montrer successivement deux points de vue au sein d’un espace unitaire, qui se serait développé avant l’*alternance vraie* (autre expression éloquente de Metz), qui procède quant à elle d’une véritable bifidation narrative³. André Gardies et Jean Bessalel, dans leur *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, abordent également cette première forme d’alternance qu’ils baptisent «alternance de premier niveau». Celle-ci se distingue, on l’aura deviné, de l’alternance de second niveau, similaire, quant à elle, au syntagme alterné de Metz⁴. Là encore, cependant, l’alternance de premier niveau tient d’une véritable stratégie syntaxique, inspirée elle aussi du cinéma classique puisqu’on la retrouve dans le champ-contrechamp ou dans le raccord de regard par exemple. N’y aurait-il donc point de salut pour l’alternance en-deçà d’une stricte opération d’assemblage agençant des événements simultanés? On ne s’est jamais vraiment penché sur les procédés d’alternance de nature plus attractionnelle ou plus ludique, qui ne relèvent pas de procédés langagiers mais d’une addition de tableaux cherchant, par exemple, à susciter le rire grâce à une asso-

ciation d'idées ou à une comparaison inattendue. C'est le cas, entre autres, d'une vue comme *Press Illustrated* (Hepworth Manufacturing Co., 1904), dans laquelle se succèdent, selon un procédé binaire répétitif et hautement ludique, l'image d'une page titre de magazine suivie d'une image qui montre soit un lecteur potentiel (et très stéréotypé) dudit magazine, soit une situation qui illustre de manière humoristique le nom de la revue (ainsi, le magazine *The Lady: A Journal of Gentlemen Gentlewomen* est-il suivi par l'image d'une domestique au visage maculé de suie et le magazine *Pick Me Up: Leading Humourous Journal of the Empire*, par un ivrogne qu'un policier essaie désespérément de remettre sur ses pieds).

Dans cette perspective, l'émergence du montage alterné gagne à être réinvestiguée à la lumière de nouvelles données et selon des approches mieux adaptées aux préoccupations actuelles. Pour ce faire, il est d'abord nécessaire de poser différemment la question de l'alternance au cinéma, pour éviter les pièges d'une définition trop rigide ou d'un cadre théorique obsolète. Car il n'est pas facile, à l'aide des critères établis principalement pour le cinéma narratif institutionnel, de définir ce qui détermine les éléments constitutifs de l'alternance: est-ce une action, un point de vue, un simple motif visuel, ou différentes portions d'une même image? Est-ce que, pour continuer en termes techniques, l'existence du "B", dans la structure A-B-A-B, nécessite quelques dispositions particulières du "A"? Est-ce que "A" doit se présenter de telle ou telle manière pour permettre à "B" d'exister? Qu'en est-il des figures d'alternance qui se manifestent, non pas au niveau intra-filmique, mais dans l'espace d'exhibition? L'alternance entre plaques de lanterne magique et vues animées, par exemple, ne mérite-t-elle pas notre attention? D'autre part, puisqu'il s'agit de l'une des premières "astuces" pour exprimer la simultanéité entre deux actions se déroulant dans des lieux éloignés, ne devrait-on pas ranger les surimpressions sous la bannière des configurations de l'alternance? Comment caractériser alors la scène à chambres multiples qui présente dans un même espace, et non pas en une succession de plans, deux actions parallèles? Et encore, faut-il exclure de l'analyse les premiers panoramiques qui, en balayant l'espace de gauche à droite, font en quelque sorte alterner le regard entre deux points de vue? Si l'on est prêt à considérer ce genre de manifestations, on constate que l'alternance cinématographique n'a pas d'emblée recours au montage, mais se présente plutôt comme un principe permettant de montrer, sans jamais compromettre la continuité photogrammatique, des espaces contigus au sein d'un seul et même plan. À un point tel, d'ailleurs, que l'on pourrait presque considérer le montage *alterné* comme une *alternative* (pardonnez l'anglicisme!) à cette stratégie première de mise en cadre uniponctuelle.

Il est difficile, en somme, de déterminer avec exactitude quelles manifestations relèvent sans contredit du montage alterné et celles qui sont largement apparentées à l'alternance. Malgré une importante exégèse, un flou historico-théorique continue toujours de planer au-dessus du "montage alterné". Parce qu'il faut bien reconnaître que c'est sur ce type de montage particulier que se sont d'abord penchés les historiens intéressés au cinéma des premiers temps. On constate même que ces derniers n'ont pas seulement cherché, mais aussi parfois *récréé* la figure qu'ils souhaitaient tant trouver, à savoir ce fameux A-B-A-B. L'exemple célèbre de *Life of an American Fireman* (Edwin S. Porter, 1903) et de ses deux montages en font foi. Il aura entre autres fallu les efforts conjugués d'un Gaudreault et d'un Musser pour que le mystère soit levé sur le film et que les conclusions d'un Gubern – voulant que la copie en montage alterné constitue le premier exemple du genre, attribuant ainsi la "paternité" de cette figure à Porter – soient infirmées⁵. Comme le démontrent Nicolas Dulac et André Gaudreault dans ce numéro, la vue *Attack on a China Mission* (James Williamson, 1901) est un autre cas d'espèce tout aussi surprenant. Non seulement les multiples copies de *Attack on a China Mission* viennent-elles brouiller le processus d'émergence du montage alterné – que l'historiographie traditionnelle souhaitait définitif et ponctuel – mais la

place privilégiée qu'on accorde à cette figure a même eu un impact direct sur la préservation du film en archives. Devant la multiplicité des copies d'un même film et les nombreux remaniements dont elles sont l'objet au fil des ans, on se doit effectivement d'être prudent quand vient le temps de retracer la genèse du montage alterné.

Il n'est toutefois pas question ici de nier l'apport déterminant du montage alterné dans l'élaboration du cinéma narratif. Contrairement aux autres pratiques de montage observées dans la cinématographie des débuts, l'alternance n'opère pas simplement une rupture dans le déroulement du continuum spatio-temporel, mais investit plutôt ces ruptures de manière à articuler des segments, pourtant disjoints et hétérogènes, en un tout cohérent et artificiellement construit. Cela dit, cette conception relativement restreinte du montage en tant que seul procédé narratif explique peut-être pourquoi si peu d'attention a été portée aux pratiques de montage pré-institutionnelles. Compte tenu de l'importance que revêt l'alternance au sein des études cinématographiques, il semble nécessaire d'élargir la perspective d'étude et de ne pas se concentrer sur le seul "montage alterné". L'alternance peut très bien relever, nous l'avons dit, d'une stratégie purement formelle, comme dans le cas d'un simple changement de points de vue, ou même d'un mouvement de caméra qui montrerait tour à tour des éléments filmiques au sein d'une même scène. On peut tout aussi bien la rencontrer dans la pratique de lecture du spectateur, devant faire alterner son regard entre différents éléments présentés à l'écran. Se pencher sur de telles manifestations suppose donc qu'il faille poser comme objet d'étude, non pas le montage alterné proprement dit (et ainsi soulever les mêmes questionnements que par le passé), mais plutôt ce que nous appelons les "configurations de l'alternance". On ne cherche alors plus à retracer l'apparition d'une *pratique* visant un résultat précis mais bien à comprendre l'élaboration d'un *principe*, dont l'importance sera décisive dans le processus d'institutionnalisation du langage cinématographique.

Une telle perspective s'est imposée d'elle-même à la lumière des recherches qui ont présidé à la présente réflexion. En effet, l'étude approfondie d'un important corpus de vues animées tournées avant 1905 a révélé que bon nombre d'entre elles présentaient des hiatus spatio-temporels, contrevenant ainsi à la stricte continuité photogrammatique supputée par les historiens traditionnels. Les travaux du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS) de l'Université de Montréal, dirigé par André Gaudreault⁶, ont par exemple montré que l'aboutage et l'arrêt-caméra étaient des pratiques auxquelles ont eu rapidement recours les premiers cinématographistes. Parallèlement, l'étonnante proportion de vues fragmentées au cours de la première décennie du cinéma⁷ nous laissait croire que l'alternance cinématographique était peut-être un phénomène beaucoup plus répandu que ne le prétendaient les ouvrages classiques et, dès lors, que son émergence remonterait en-deçà de la prétendue révolution griffithienne. Nous nous sommes de ce fait proposés, au sein du GRAFICS, d'entamer une recherche tous azimuts portant sur une quantité considérable de vues animées tournées entre 1900 et 1910. Le corpus principal était composé de quelque 350 films anglais, visionnés à l'été 2004 lors d'une expédition menée au National Film and Television Archive de Londres. La production anglaise a semblé un choix particulièrement approprié, puisqu'on a souvent répété, chez Sadoul entre autres, que les cinématographistes britanniques avaient su rapidement tirer parti de divers procédés de montage. Se sont ensuite greffées plusieurs vues provenant de divers corpus: une centaine de vues Pathé, visionnées dans différentes archives françaises, et près de 500 films américains produits principalement par la Edison Manufacturing Co. et la American Mutoscope and Biograph Co., sans compter de nombreux films aisément accessibles en format vidéo ou DVD et ceux déjà répertoriés dans les archives du GRAFICS.

Force est de constater que nos affirmations préliminaires ne corroborent pas particulièrement les hypothèses initiales. Sans être exhaustives, ces recherches révèlent que le montage alterné n'é-

tait pas, du moins jusqu'au début des années 10, une pratique véritablement implantée dans le *modus operandi* des cinématographistes. Dans le seul corpus anglais, par exemple, seulement une quinzaine de vues présentent la structure de montage canonique A-B-A-B. Dix d'entre elles, par ailleurs, n'utilisent le montage alterné qu'à des fins résolument attractionnelles. Au contraire de la définition classique de l'alternance, ces vues n'enchaînent pas, les uns après les autres, deux espaces hétérogènes de manière à créer un rapport de simultanéité entre eux, mais insistent plutôt, à l'aide d'un insert, sur un détail particulier situé au sein du cadre (comme on le fait dans les vues célèbres *Grandma's Reading Glasses* ou *Les Cartes lumineuses* par exemple). C'est ce que Bernard Perron a nommé le *in-champ*. La systématisation du montage alterné semble donc répondre, dans un premier temps, à la *pseudo-alternance* metzienne, plutôt qu'à une alternance entre deux segments narratifs, à savoir une scène et un hors-scène. Comme en témoignent les nombreux films dans lesquels un personnage regarde par le trou d'une serrure, c'est en présentant un lieu – le champ – et en s'y “rapprochant” à plusieurs reprises pour montrer de plus près un personnage, un objet ou un détail – le *in-champ* – que l'on a posé les premiers jalons du montage alterné⁸.

Sur ce point, il semble que les historiens classiques avaient vu relativement juste et que c'est bel et bien aux alentours de 1906-1909 que le recours au montage alterné commence véritablement à s'implanter. Cependant, ni l'apparition décisive de cette figure de montage au seuil des années 10, ni son utilisation systématique et particulièrement achevée par D.W. Griffith à la Biograph n'épuisent le sujet plus vaste de l'alternance cinématographique. L'article de Philippe Gauthier dans le présent numéro le démontre d'ailleurs fort bien. S'intéressant aux films produits par la firme Pathé entre 1906 et 1908, Gauthier ne revisite pas seulement l'alternance de ce corpus fort important, mais dégage avec pertinence l'impact qu'ont eu différents programmes narratifs dans la systématisation de cette pratique du montage. Se tournant quant à lui vers la compagnie Vitagraph, Ben Brewster détaille le montage de plusieurs films produits entre 1907 et 1909. Parce que ce corpus est plus inédit et par surcroît très fragmentaire, Brewster parvient à recréer – en s'appuyant sur des copies existantes, des fragments de *paper prints* et des descriptions tirées de divers journaux corporatifs – des films ou des séquences qui présentent un intérêt certain eu égard au développement de l'alternance. Cela lui permet, au final, de mettre en lumière une utilisation relativement stable des procédés d'alternance, à la fois propre à la Vitagraph et distincte du mode griffithien.

Si, avant 1908, les vues animées présentant du “montage alterné” ne sont pas légion, de nombreuses pratiques culturelles y avaient néanmoins recours pour produire des effets divers: simultanéité d'événements, succession temporelle, rapprochement d'idées, effet stylistique, etc. Loin d'être le propre du cinéma, l'alternance se retrouve sous différentes formes dans le théâtre, la bande dessinée, la lanterne magique, voire même la littérature ou les jouets optiques. Bien sûr, il ne s'agit pas ici de poser une filiation directe entre les configurations de l'alternance mises en œuvre au sein d'autres médias et celles qui auront cours au cinéma. Seulement, en interrogeant la façon dont l'alternance se manifeste dans d'autres formes d'expression, on parvient à se défaire de la conception restreinte du montage alterné et on s'oblige à “défamiliariser” cette figure trop longtemps associée au seul cinéma narratif. Une perspective intermédiaire permet d'entrevoir certains usages de l'alternance qui ne seraient pas proprement cinématographiques, mais aussi de déterminer là où le cinéma se distingue véritablement des autres séries culturelles. Car avant d'être comprise en termes de causalité et de simultanéité, l'alternance embrassait par ailleurs différentes fonctions de nature discursive, formelle ou simplement technique. Ainsi, l'importance que prendra bientôt le montage alterné (tel qu'on a tendance à le concevoir aujourd'hui) dans l'élaboration du langage cinématographique ne devrait pas obscurcir l'importance de ces manifesta-

tions antérieures. Au contraire, cela devrait nous inciter à mieux les comprendre, à déterminer leur rôle au sein du discours filmique.

Dans cet ordre d'idées, Janelle Blankenship se penche ici sur différentes manifestations d'alternance qui ne relèvent pas directement de l'articulation plan à plan. En prenant pour exemple les programmes des frères Skladanowski, elle s'intéresse d'une part à l'alternance inhérente aux spectacles de variétés, où s'enchaînent entre autres vues animées et plaques de lanterne magique, et, d'autre part, à l'alternance plus directement liée à l'appareillage technique ou aux pratiques d'exhibition: alternance entre deux projecteurs par exemple, ou entre les différentes actions présentées à l'intérieur d'un même plan. L'alternance relève dès lors d'une stratégie attractionnelle issue d'autres pratiques contemporaines de la cinématographie naissante, en l'occurrence le spectacle de variétés et la lanterne magique. L'article de Carlo Alberto Minici Zotti, quant à lui, élargit davantage cette perspective en se penchant sur divers modes de représentation graphiques et photographiques du 19^e siècle. En fait, son questionnement se situe en-deçà de la problématique même de l'alternance et aborde la question plus fondamentale encore de la mobilité du regard, sous-jacente à l'alternance cinématographique. En s'appuyant sur la représentation urbaine de Venise dans les catalogues photographiques, les "cabinets d'optique", les panoramas, etc., Zotti étudie l'instauration, au 19^e siècle, d'un nouveau type de représentation et, conséquemment, d'un nouveau type de vision. Les nombreux dispositifs optiques de l'époque libèrent en effet le regard de la fixité inhérente aux canons iconographiques classiques, en opérant une démultiplication des points de vue, capable malgré tout de recréer un parcours dynamique dans lequel s'inscrit virtuellement le spectateur. Cette mobilité du regard, cette ubiquité, sera bien évidemment centrale dans l'élaboration du montage cinématographique.

On le constate, la perméabilité entre les séries culturelles, l'intermédialité dirions-nous, est un facteur important pour mieux saisir la diversité et la portée des pratiques du montage et des configurations de l'alternance durant les premières années du 20^e siècle. Orphelin de naissance pour ainsi dire, on sait que le cinéma va rapidement s'immiscer dans différentes séries culturelles et se réapproprier des techniques, des méthodes, des thèmes provenant d'autres institutions du spectacle. Pour comprendre comment ont pu se développer des figures aussi fondamentales que le montage parallèle et le montage alterné, il semble dès lors approprié d'élargir notre perspective de recherche, de s'interroger sur des pratiques qui, au premier regard, ne relèvent pas nécessairement du montage, mais aussi de chercher par-delà les frontières du seul médium cinématographique, afin de repérer d'éventuels effets de pollinisation entre différentes séries culturelles.

Thierry Smolderen, Pierre Chemartin et Bernard Perron examinent tous trois la littérature en images, communément appelée bande dessinée. L'étude historique et théorique de la littérature en images, discipline qui commence enfin à s'établir dans les milieux universitaires, s'avère ici particulièrement intéressante pour saisir les différentes fonctions et la polyvalence des configurations d'alternance. En effet, l'alternance occupe une place de choix au sein des procédés syntaxiques et iconographiques déployés par la littérature en images, médium qui rappelons-le, repose entièrement sur un "montage" de cases agencées sur une page. Smolderen, en prenant pour exemple l'œuvre de Rodolphe Töpffer, montre que les figures d'alternance utilisées par le dessinateur suisse ne tiennent pas d'exigences techniques ou pragmatiques, comme ce sera d'abord le cas au cinéma, mais plutôt d'une stratégie ayant une fonction à la fois rhétorique et ludique, stratégie à la faveur de laquelle les procédés linguistiques et iconiques seront amenés à converger en un style mixte particulier à Töpffer. Loin de dégager de simples ressemblances entre cinéma et littérature en images, Smolderen cherche à rapprocher les paysages culturels dans lesquels ces configurations d'alternance s'inscrivent, confrontant ainsi la conception résolument "romantique" d'un Töpffer à la conception "mécanicienne" qui prévaut à la fin du 19^e siècle. Chemartin et Perron,

quant à eux, essaient de montrer les potentialités graphiques et narratives des procédés d’alternance en étudiant de multiples exemples tirés des petites saynètes en images publiées dans les journaux humoristiques illustrés et des vues du cinéma des premiers temps. En prenant en compte les configurations tabulaires et linéaires de l’alternance dans la littérature en images, et surtout en insistant sur l’acte de lecture dans le décodage d’une planche, ils ouvrent un nouveau registre d’interprétation du montage, registre qui jette en retour une nouvelle lumière sur l’alternance cinématographique.

En conviant des approches historiques, théoriques et culturelles, les articles rassemblés ici permettent, nous le croyons, d’éclaircir le processus complexe qui préside non seulement à l’élaboration d’une figure-clé du montage cinématographique, mais aussi à l’avènement de certaines formules discursives fondamentales du récit filmique. Étudier cet important passage d’une pratique relativement spontanée et pragmatique à un principe d’articulation maîtrisé et efficient – principe qui mènera à une utilisation de l’alternance à des fins essentiellement narratives – est probablement le nœud gordien de cette recherche. C’est que, nous l’avons vu, l’élaboration du montage alterné ne semble pas avoir germé en vase clos, dans le giron du seul médium cinématographique, mais s’est également développée au contact d’autres séries culturelles, au sein desquelles l’alternance joue également un rôle-clé. C’est ainsi que la perspective intermédiaire de ce numéro entre en ligne de compte. Dans la mesure où l’égide culturelle sous laquelle se situe le cinéma des premiers temps est étroitement liée aux autres modes d’expression, il s’avérait crucial de dépister certaines sources communes entre les médias, certains parallèles qui nous permettraient de mieux saisir le rôle joué par l’alternance dans le processus d’institutionnalisation du cinéma, de mieux comprendre comment elle a pu générer de nouveaux codes de représentation. Souhaitons donc que l’étude des “pratiques intermédiaires du montage et des configurations de l’alternance aux premiers temps du cinéma” saura ouvrir de nouvelles avenues de recherche afin de nous aider à mieux saisir toute la portée de ce procédé complexe qu’est devenu le montage alterné.

- 1 Noël Burch, *La Lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1991, p. 152.
- 2 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, vol. I, p. 130.
- 3 *Idem*, p. 164, n. 9.
- 4 André Gardies, Jean Bessalel, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf, Paris 1992, pp. 20-21.
- 5 Cf. André Gaudreault, “Les Départs du récit filmique: Sur la naissance du montage parallèle”, dans *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, 1979, pp. 88-107; Charles Musser, “Les Débuts d’Edwin S. Porter”, dans *Idem*, pp. 127-146; et Roman Gubern, “David Griffith et l’articulation cinématographique”, dans *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 17, 1975, pp. 7-21.
- 6 Cf. “Les Prémisses du montage au cinéma (1890-1903). Fragmentation de la bande et segmentation du filmage dans les ‘vues animées’”, site web du GRAFICS, <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/montage2.asp>, février 2007.
- 7 Entre 1895 et 1905, 8,5% des vues produites par les frères Lumière comportent des traces de fragmentation, pourcentage qui bondit à 37% pour les vues Edison, cette fois entre 1894 et 1900. Contrairement au corpus Lumière, cependant, les films Edison n’ont pu être consultés dans leur entièreté, ce qui augmente sensiblement la marge d’erreur de cette statistique. Voir à ce sujet André Gaudreault, Jean-Marc Lamotte (coll.), *Fragmentation et segmentation dans les “vues animées”: le corpus Lumière*, dans François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la dir. de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*, Payot, Lausanne 2002, pp. 225-245; Stéphanie Côté, Églantine Monsaingeon, *Fragmentation et segmentation dans les “vues animées”: le corpus Edison*, dans *Idem*, pp. 247-270.

- 8 Bernard Perron, “En-deça du hors-champ: le in-champ”, conférence présentée à l’atelier “Histoire et configuration de l’alternance”, Montréal, le 13 novembre 2005. Au sujet du hors-scène, voir entre autres Bernard Perron, *Scène / hors-scène. L’alternance dans Le Médecin du château (1908)*, dans Michel Marie, Laurent Le Forestier (sous la dir. de), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, Paris 2004, pp. 165-176.