

LE MONTAGE ALTERNÉ CHEZ PATHÉ : COUPE D'ORDRE ACTORIEL ET COUPE D'ORDRE NARRATORIEL¹

André Gaudreault, Université de Montréal

Philippe Gauthier, Harvard University

Abstract

In the first decade of the twentieth century Pathé presented itself as a kind of film “laboratory” where several forms of editing were developed, in particular crosscutting, wherein segments of actions taking place concurrently and simultaneously within the same narrative were woven together. In order to fully understand the emergence of this major film technique, the authors of this article analyse editing in films in which a character looks through a keyhole or viewing device. While the systematic alternation of viewpoints (between those seeing and those seen) in an A-B-A-B manner is one of the forms of this discursive configuration, one of alternation, this does not make it an example of crosscutting. Alternation between those seeing and those seen is basically motivated by the acting: the film shows us an object in order to follow through on an actor’s view of that object. As the authors demonstrate, crosscutting exists only when the cuts are independent of the contingencies of the action depicted – when the connection between the two actions is entirely and exclusively carried out and motivated by the “narrator” alone (by which is meant the mega-narrator).

Cet article est issu de deux projets de recherche² : le premier visait à étudier l’émergence, au cinéma, des modalités de cette pratique discursive qu’est l’*alternance*, définie comme la *récurrence simple de chacun des termes de deux séries*; le second, dont la visée était plus large, avait comme objectif la classification et l’analyse des premières formes de segmentation et d’assemblage présentes dans les films Pathé à l’époque de la « cinématographie-attraction »³.

L’alternance occupant une place prépondérante parmi les techniques de montage, il nous paraît important d’analyser les différentes configurations qu’elle a pu prendre avant l’avènement du cinéma institutionnel et de mettre en lumière les procédés utilisés avant que ces configurations ne soient codifiées par l’institution. Le corpus filmique de notre étude est constitué des vues produites par la firme française Pathé avant 1908. Le « studio » Pathé nous semble, à plusieurs égards, tout indiqué pour mettre à l’épreuve le cadre théorique que nous développerons ici. Pathé est déjà, à l’époque qui nous intéresse, une véritable « institution » et domine sur tous les plans les marchés européen⁴ et américain⁵. Non seulement la firme française est alors le plus gros fabricant de vues animées au monde, mais elle constitue, dans les faits, une sorte de

« laboratoire » cinématographique, où s'élaborent plusieurs figures de montage (dont le montage alterné, justement) qui n'apparaîtront pour la plupart de façon significative dans la production américaine qu'à partir de 1910)⁶.

L'examen systématique des vues « fabriquées » à cette époque montre que bon nombre des figures de montage qui ont cours durant la période de la « cinématographie-attraction » présentent une *alternance* de séries de photogrammes⁷, ce qui suppose nécessairement la manipulation « en laboratoire » de bandes fragmentées pour être réordonnées afin de produire tel ou tel effet attractionnel ou narratif. Les figures qui résultent de pareils procédés n'obéissent à aucune règle établie et comportent de fréquentes et parfois subtiles variations. C'est en raison de cette absence de normalisation que nous nous sommes souvent vus, au cours de notre recherche, en train d'ergoter sur les particularités que devrait présenter tel ou tel agencement de plans, dans tel ou tel film, pour que nous puissions sans ambages considérer ledit agencement comme relevant – de façon légitime eu égard à notre volonté de clarification – de la figure du montage alterné. Il nous a donc paru évident que, pour étudier une figure aussi complexe, nous devons nous appuyer sur des définitions précises et raisonnées. Lors de nos séances de visionnage et au moment, tout aussi bien, de la consultation d'ouvrages recensant diverses occurrences supposées de montage alterné, de nombreux cas d'espèce se présentaient à nous, à tout bout de champ, nous amenant à peaufiner nos définitions de jour en jour.

Comment en effet devons-nous appréhender certains cas de figure incontournables de la cinématographie-attraction, au regard du montage alterné institutionnel? Que faire, par exemple, de ces films – qui ont proliféré jusque vers 1906, notamment chez Pathé – dans lesquels un personnage se penche pour jeter par le trou d'une serrure un regard indiscret, lequel se traduit normalement par un montage alternant systématiquement regardant et regardé⁸? Sommes-nous ou non ici en présence de cas patents de montage alterné? Et que dire des films où des personnages scrutent le monde qui les entoure par le truchement, non pas d'un trou de serrure, mais de dispositifs optiques tels que microscopes, télescopes et autres lunettes d'approche⁹?

Il nous semble que, pour arriver à bien comprendre les tenants et les aboutissants du montage alterné, il faut d'abord opérer un certain nombre de distinctions fondamentales. Cela nous permettra, *in fine*, de séparer l'ivraie du bon grain et de comprendre en quoi certains cas parfois considérés comme étant du montage alterné n'en seraient tout simplement pas.

Précisons d'emblée que le montage alterné n'est que l'une des *modalités* de la grande catégorie, plus englobante, que nous appelons « montage alternant », catégorie que l'on trouve déjà chez Metz (bien qu'il parle le plus souvent de « syntagme alternant »¹⁰), ainsi que chez Bordwell, Staiger et Thompson (qui parlent quant à eux d'« *alternating editing* »¹¹). Parmi les autres modalités du *montage alternant*, la plus connue est celle du « montage parallèle », qui désigne l'alternance de deux séries de motifs connotant une forme quelconque de *parallélisme* entre deux situations dont le *rapport temporel n'est pas pertinent* – contrairement à ce qui prévaut dans le cas de la modalité du *montage alterné*, au sein de laquelle les séries événementielles sont réputées se dérouler en simultanéité dans l'univers diégétique suggéré par le film.

Rappelons que, pour nous, il existe un seuil minimal de récurrence en deçà duquel il ne saurait être question d'*alternance*¹². Selon les paramètres que nous avons établis, l'on ne saurait parler *stricto sensu* d'alternance lorsqu'il n'y a réapparition que d'une seule des deux séries montrées alternativement (A-B-A). Pour qu'elle soit considérée par nous comme *alternance légitime*, la figure doit comporter au minimum un retour de *chacune* des deux séries (A-B-A-B).

Pour que pareil cas d'*alternance légitime* soit en outre considéré comme relevant du montage *alterné* – lequel suppose le tressage de segments d'actions se déroulant en concurrence et de façon simultanée au sein d'un même univers narratif –, la suite des plans doit selon nous respecter une autre condition, concernant cette fois la nature du rapport entre les deux séries d'images entrelacées : il faut nommément que les coupes qui président à l'alternance soient d'ordre strictement *narratoriel*; autrement dit, il faut que le passage à la série B soit essentiellement motivé par le *narrator* (le méga-narrateur, pour parler ancien¹³, ou le grand imagier, pour parler encore plus ancien¹⁴) et que la survenance de la coupe à un moment précis du fil narratif ne doive rien à l'autre instance susceptible d'être en quelque sorte la « source » du changement de plan, l'*actor*.

Dans les cas où le passage à la série B est d'ordre actoriel¹⁵, c'est-à-dire motivé par l'action de l'un des *actors* présents dans la série événementielle, il ne saurait, pour nous, être question de montage alterné. En effet, même s'il fait alterner deux séries d'images, tout montage *alternant* n'est pas nécessairement, à notre avis, un cas de montage *alterné*. Pour bien faire comprendre notre hypothèse, il faut que nous précisions mieux en quoi consiste la coupe d'ordre actoriel¹⁶, ce à quoi nous allons nous employer en passant par deux films produits chez Pathé dans lesquels elle est clairement mise en œuvre.

Une course-poursuite « classique » comme *Dix Femmes pour un mari* (Pathé, 1905) ne fait au fond que montrer deux groupes actoriels (les poursuivants et les poursuivis) dont l'un tente systématiquement d'éviter l'autre. Cela les amène à quitter le champ précipitamment, forçant ainsi le déplacement de la caméra d'un lieu A à un lieu B et provoquant, par nécessité, le passage d'un plan-tableau à un autre¹⁷. La caméra des premiers temps a en effet une sainte horreur du champ vide et donc une « fâcheuse » tendance à faire du suivisme actoriel. D'où la relative difficulté des choix à opérer à la prise de vues dès lors que les *actors* se divisent en deux groupes qui (contrairement à ce qui se passe dans la course-poursuite des premiers temps) prennent une distance l'un par rapport à l'autre.

Les Chiens contrebandiers (Pathé, 1906) présentent un tel cas de « bifidation narrative »¹⁸. Dans cette vue, un amoureux éconduit décidé à se venger de son rival épie des contrebandiers en train d'équiper les chiens qu'ils utilisent pour faire passer de la dentelle de l'autre côté de la frontière franco-espagnole et se rend au poste des douaniers pour les dénoncer aussitôt après le départ des chiens. L'argument narratif des *Les Chiens contrebandiers* suppose ainsi une séparation géographique radicale entre le groupe actoriel formé du dénonciateur et des douaniers et celui que constituent les chiens, que leur action amène systématiquement, plan-tableau après plan-tableau, à sortir du champ et, donc, à être la source d'un nécessaire changement de plan (résultant, par conséquent, d'une coupe d'ordre actoriel). Dès l'amorce du clivage (dans ce cas-ci, à la fin du plan n° 1, où les chiens quittent les lieux¹⁹), le *narrator* doit opérer un choix, la question se posant de savoir si la caméra suivra les chiens dans leur périple, ou bien si elle restera sur place, avec l'amoureux évincé qui ira bientôt dénoncer son rival et ses amis contrebandiers. Le *narrator* choisit de suivre les chiens, sur deux plans (n° 2 et 3), puis nous amène au poste des douaniers (plan n° 4), où le dénonciateur est arrivé, pour retourner ensuite à la première ligne d'action, celle des chiens qui continuent à progresser (plans n° 5 à 7). Les deux lignes d'action convergent au plan n° 8, à partir duquel le dénonciateur et les douaniers, ayant rattrapé les chiens, les poursuivent jusqu'à la frontière (plan n° 14), que ceux-ci réussissent à franchir pour finalement livrer les ballots qu'ils étaient chargés de transporter (plans n° 15 à 18).

Situé, *grosso modo*, à mi-chemin entre la cinématographie-attraction et le cinéma-institution (nous sommes en 1906), le *narrator* des *Chiens contrebandiers* ne traite pas les lignes d'action (d'un côté, la progression des chiens; de l'autre, la dénonciation) comme des blocs monolithiques. En effet, il interrompt le déroulement de la ligne d'action « chiens qui courent » pour y introduire le plan de la dénonciation, faisant ainsi sentir sa présence. Le montage devient dans ce cas un moyen privilégié par le *narrator* pour montrer un détail de l'histoire tout en donnant plus d'importance à sa fonction narrationnelle. Au contraire de ce que l'on trouve, par exemple, dans un film comme *The Great Train Robbery* (Edison, 1903), qui présente un cas célèbre de « bifidation » puisque son argument narratif suppose une séparation géographique radicale entre le groupe actoriel formé des quatre détresseurs de train et celui que constituent le télégraphiste et ses adjuvants²⁰. Dès l'amorce du clivage (dans ce cas-ci, la montée des voleurs dans le train qui les amènera au loin), le *narrator* doit résoudre le dilemme que nous avons déjà évoqué : la caméra suivra-t-elle les voleurs à travers les péripéties de leurs méfaits et de leur fuite, ou restera-t-elle sur place, avec le télégraphiste? Encore fortement inscrit dans le paradigme de la cinématographie-attraction (nous sommes en 1903), le *narrator* traite en bloc chacune des deux lignes d'action (d'un côté, le récit du braquage du train; de l'autre, le récit de ce qui se produit autour de la gare et du *saloon*) et les laisse se dérouler au complet, l'une après l'autre²¹, plutôt que d'en présenter des fragments en alternance.

Durant les premières années de la cinématographie-attraction, la coupe d'ordre actoriel domine nettement, chez Pathé comme ailleurs, la coupe d'ordre narratorial n'étant présente que de façon sporadique²². Il ne faudrait pas en conclure que les tout premiers assemblages qui sont apparus à l'horizon de l'histoire s'en sont nécessairement tenus à déployer la seule coupe d'ordre actoriel. Il y a certes peu de coupes d'ordre narratorial durant les premières années où domine la cinématographie-attraction, mais il y en a tout de même. En contrepartie, à l'autre bout du spectre temporel, ce n'est pas parce que la coupe d'ordre narratorial devient le socle du régime du cinéma de narration que la coupe d'ordre actoriel disparaît.

Armés que nous sommes désormais d'un certain nombre de principes définitionnels, revenons à ces films des premiers temps dans lesquels un personnage regarde par le trou d'une serrure ou à travers un dispositif de vision et qui présentent une alternance systématique regardant/regardé (selon le principe A-B-A-B). Ces séquences d'images montées en alternance constituent-elles pour autant des occurrences de montage *alterné*? Nous ne le croyons pas. Dans ces films, en effet, l'alternance est essentiellement motivée par une impulsion d'ordre actoriel : c'est pour donner suite au regard posé par l'*actor* sur un objet que le film nous montre ledit objet. La transition entre la série A (l'instance regardante) et la série B (l'instance regardée) passe normalement par un raccord de continuité, et la caméra exerce alors une forme de suivisme du même type que celui qui caractérise la course-poursuite. Dans ce genre de films « voyeuristes », ce sont donc les gestes mêmes du personnage (de l'*actor*), au sein même de la diégèse, qui justifient la mobilité de la caméra. Comme si le *narrator* ne se donnait pas encore le droit de forcer, sans prétexte diégétique, le regard du spectateur filmique. Comme si le *narrator* – et c'est en cela que les « films à plans subjectifs » dont il est ici question ont pu contribuer au développement de l'expression filmique – allait prendre conscience de la très grande polyvalence de son instrument d'optique à lui, le cinématographe, par le biais de cette observation filmique d'un *actor* aux prises avec tel ou tel instrument d'optique, certes d'une autre nature que le cinématographe, mais s'inscrivant néanmoins dans la même « visée ».

On peut en conclure que c'est un peu comme si c'était l'*actor* qui régissait, réglait, imposait le montage. Le *narrator* reste discret, on ne sent pas qu'il est à l'œuvre : il ne fait que raccorder des séries dont l'action se situe dans des espaces rapprochés (des espaces en rapport de disjonction *proximale*²³), au contraire de la situation qui prévaut lorsque le montage suppose le tressage de segments d'actions se déroulant dans des espaces éloignés l'un de l'autre (des espaces en rapport de disjonction *distale*) : pareil éloignement n'étant propice à aucune forme de connexion actorielle, le *narrator* se doit alors de faire sentir sa présence et sa toute-puissance narrationnelles.

Voilà pourquoi il n'y aurait montage alterné, pour nous, que dans les cas où les moments de coupe sont indépendants des contingences de l'action montrée et où le tressage est entièrement et exclusivement assumé et motivé par le seul *narrator*.

- 1 Recherche effectuée dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique). Le GRAFICS est membre du partenariat international TECHNÈS, qui unit depuis 2012 les efforts de trois groupes de recherche universitaires de l'espace francophone, dont chacun est associé à une cinémathèque et à une école de cinéma : en France, le laboratoire de cinéma de l'équipe « Arts : pratiques et poétiques » de l'Université Rennes 2 (sous la direction de Laurent Le Forestier), l'équipe « Histoire et critique des arts » de cette même université, la Cinémathèque française et La fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son); en Suisse, le groupe « Dispositifs » de l'Université de Lausanne (sous la responsabilité de Maria Tortajada), la Cinémathèque suisse et l'École cantonale d'art de Lausanne; au Canada, le GRAFICS de l'Université de Montréal (sous la direction d'André Gaudreault), la Cinémathèque québécoise et l'INIS (Institut national de l'image et du son). L'équipe québécoise a également comme partenaires la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, l'Observatoire du cinéma au Québec et le Canal Savoir. Le GRAFICS est subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture.
- 2 Dirigés par André Gaudreault (Université de Montréal), les deux projets ont été subventionnés par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (de 2004 à 2007 pour l'un et de 2010 à 2013 pour l'autre). L'équipe du premier projet (intitulé « Histoire et théorie des configurations de l'alternance dans les pratiques du montage cinématographique ») se composait des chercheurs suivants : Tom Gunning (University of Chicago), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield et Université de Montréal), Philippe Marion (Université catholique de Louvain), Carlo Alberto Zotti Minici (Università degli Studi di Padova), Bernard Perron (Université de Montréal) et Jean-Pierre Sirois-Trahan (Université Laval). Le second projet (intitulé « De la fragmentation à l'assemblage : le "montage" à l'époque de la cinématographie-attraction ») réunissait les chercheurs suivants : Richard Abel (University of Michigan), Alain Boillat (Université de Lausanne), Tom Gunning (University of Chicago), Charlie Keil (University of Toronto), Frank Kessler (Universiteit Utrecht), Laurent Le Forestier (Université Rennes 2) et Bernard Perron (Université de Montréal).
- 3 Pour plus de détails sur la « cinématographie-attraction », voir : André Gaudreault, *Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)...*, dans Jacques Malthête, Michel Marie (sous la direction de), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (13-22 août 1996), Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1997, p. 111-131, et André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS Éditions, Paris 2008.
- 4 Voir Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908*, L'Harmattan, Paris 2006.
- 5 Voir Richard Abel, *The Red Rooster Scare : Making Cinema American, 1900-1910*, University of California Press, Berkeley 1999.

- 6 Voir André Gaudreault, *Les Vues cinématographiques selon Pathé, ou : comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme*, dans Michel Marie, Laurent Le Forestier (sous la direction de), *La firme Pathé Frères, 1896-1914*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2004, p. 237-246.
- 7 C'est par précaution oratoire que nous utilisons ici l'expression « séries de photogrammes » pour faire référence à ce que nous appelons normalement des « plans ». Si nous hésitons à utiliser d'emblée le mot *plan* dans le cadre d'une recherche qui porte sur des films fabriqués à l'époque de la cinématographie-attraction, c'est non seulement parce que le terme n'était pas usité à l'époque pour désigner un fragment de film, mais aussi parce que les séries de photogrammes étaient alors plutôt conçues comme un « tableau ». Il est vrai qu'une bonne partie des films que nous étudions ici développent des procédés narratifs qui constitueront les bases de ce qu'on pourrait appeler la « grammaire filmique institutionnelle »; ce qui a fini par avoir raison, comme on le verra plus loin, de notre réticence à utiliser le mot *plan*.
- 8 Mentionnons notamment des vues Pathé comme *Par le trou de la serrure* (1901), *Un coup d'œil par étage* (1904) et *L'Amour à tous les étages* (1904), ou encore *La Fille de bain indiscreète* (1902), qui fonctionne sur le même modèle, à ceci près que c'est en se juchant sur un escabeau pour atteindre les fenêtres des cabines de bain que la servante en question exerce ici son voyeurisme.
- 9 Comme dans des vues Pathé telles que *Ce que l'on voit de mon sixième* (1901), *Un drame dans les airs* (1904), *Le Déjeuner du savant* (1905), *Great steeple-chase* (1905) et *La Révolution en Russie* (1905).
- 10 Voir Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, vol. 1, pp. 105-107.
- 11 Voir David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1985, p. 48.
- 12 Voir André Gaudreault, Philippe Gauthier, *Crosscutting, a Programmed Language*, dans Paolo Cherchi Usai (sous la direction de), *The Griffith Project*, BFI, London 2008, vol. 12, p. 31; ce texte a été ultérieurement publié en français sous le titre : « Le montage alterné, un langage programmé », dans 1895, n° 63, printemps 2011, p. 24-47.
- 13 Voir André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit* (1988), Éditions Nota bene/Armand Colin, Québec-Paris 1999.
- 14 Voir Albert Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Masson, Paris 1964.
- 15 La distinction entre coupe d'ordre narratif et coupe d'ordre actoriel a d'abord été élaborée par André Gaudreault, qui l'a utilisée pour analyser des films de Griffith dans Paolo Cherchi Usai (sous la direction de), *The Griffith Project*, BFI, London 1999, vol. 3; 2000, vol. 4; 2002, vol. 6; 2003, vol. 7. Dans notre article de 2008, nous avons évoqué cette distinction et l'avons appliquée à un film Vitagraph de 1906, *The 100-to-One Shot* (voir André Gaudreault, Philippe Gauthier, « Le montage alterné, un langage programmé », cit., pp. 40-41).
- 16 Même si nous désignons cette coupe comme étant d'ordre actoriel, il est évident que, *in fine*, toute coupe ressortit au *narrator* (dans le paradigme, du moins, du cinéma institutionnel). Dans une élaboration à venir de la présente réflexion, nous songeons à avoir recours à une autre nomenclature qui ferait s'opposer plutôt *coupe narrative à motivation actorielle* et *coupe narrative sans motivation actorielle*. Il nous faut encore réfléchir à la pertinence de cette nomenclature pour les films fabriqués sous le régime de la cinématographie-attraction.
- 17 Au contraire de ce qui se passe pour l'un des tout premiers représentants des poursuivis dans l'histoire du cinéma, le jeune espiègle de *L'Arroseur arrosé* (Louis Lumière, 1905). Tout *actor* qu'il était, ce dernier aurait bien voulu réussir à se soustraire à son tourmenteur en quittant précipitamment le champ par le bord gauche du cadre. Mais il est rappelé à l'ordre par le jardinier. Cet adjuvant du metteur en scène ne se gêne en effet pas pour empêcher le « malcommode » d'aller au bout de son programme, en le ramenant au centre de l'image, afin de, tout arrosé qu'il avait été, rosser son arroseur.
- 18 Voir Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, cit., p. 164.
- 19 Notre numérotation des plans exclut les cartons (y compris celui du titre) et repose sur une copie conservée en France aux Archives du film du CNC; si l'on se fie au résumé du film donné sur le site de la Fondation Jérôme Seydoux, il manquerait au moins un plan initial à la copie que nous avons visionnée (montrant l'amoureux se faire éconduire); voir : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6172-chiens-contrebandiers>, dernier accès 30 avril 2014.

- 20 Nicholas Vardac décrit bien la relation de succession entre les deux lignes d'action simultanées : « The next three scenes follow a simple pictorial continuity, showing three phases of the bandits' escape: the locomotive run, the race over the hills to the waiting horses, and finally the dash into the wilderness on horseback. This continuity is broken to flashback to the uncompleted line of action stemming from the original attack of the bandits upon the telegraph officer and their successful departure. The operator's daughter releases and revives him. He rushes out to give the alarm. The film cuts to a dance hall where a secondary action, 'a lively quadrille', is in progress. This action is interrupted as the operator enters and alerts the men, who join the second branch of the main line of action. Again there is a cut across to the first branch of this main line, the robbers escaping. They are being followed by a posse, which they manage to outdistance and, in apparent safety, examine their loot. Suddenly they are surprised by the posse. A gun battle results, and in this simultaneous culmination of the two original lines of action, the bandits are killed ». Nicholas Vardac, *Stage to Screen : Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Harvard University Press, Cambridge 1949, p. 183-184. On trouve semblable description chez Adolph Zukor, *Le public n'a jamais tort. Du cinéma muet au CinémaScope*, Corrêa Buchet/Chastel, Paris 1954, p. 31.
- 21 Comme nous le soulignons dans notre article « Le montage alterné, un langage programmé », au moins quatre stratégies différentes ont été utilisées au cours de l'histoire du cinéma pour pallier la difficulté de présenter à l'écran deux actions se déroulant simultanément dans l'univers diégétique supposé par le récit filmique : « 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* ». André Gaudreault, Philippe Gauthier, « Le montage alterné, un langage programmé », cit., p. 32. Nous reprenons alors une catégorisation établie par André Gaudreault et François Jost dans *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris 1990, p. 113-116.
- 22 C'est du moins ce que l'un d'entre nous (André Gaudreault) a pu observer de manière générale en près de quarante ans de recherches sur le cinéma des premiers temps, et ce que confirment nos dix ans de recherches communes sur le sujet.
- 23 Un rapport spatial est dit de *disjonction proximale* lorsqu'il met en relation deux espaces rapprochés (mais non contigus) et de *disjonction distale* lorsque ces espaces sont éloignés l'un de l'autre (sans possibilité de communication non amplifiée ou non médiatisée de l'un à l'autre); 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 à ce sujet, voir André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, cit., p. 90-98.

