

## DE LA POURSUITE AU SAUVETAGE DE DERNIERE MINUTE: LE DEVELOPPEMENT DU MONTAGE ALTERNÉ CHEZ PATHÉ ENTRE 1906 ET 1908<sup>1</sup>

Philippe Gauthier, Université de Montréal

La firme Pathé, alors qu'elle domine sur les marchés européen et américain, se présente à certains égards comme un "laboratoire" cinématographique où sont développées plusieurs figures de montage, lesquelles n'apparaîtront massivement dans la production américaine qu'à partir de 1910. L'hypothèse selon laquelle la société française n'avait aucun lien institutionnel fort avec quelque *série culturelle*<sup>2</sup> que ce soit et n'avait ni canon ni programme esthétique à respecter explique bien l'irruption de ces pratiques de montage d'un ordre nouveau<sup>3</sup>, mais laisse néanmoins en plan le détail de leur développement. La présente réflexion s'intéressera dès lors moins à l'apparition de l'une de ces figures, le montage alterné, qu'à son développement durant cette période de transition. À cet égard, plusieurs vues Pathé produites entre 1906 et 1908 nous poussent à croire que le montage alterné, aux premiers temps de la cinématographie, est une figure d'assemblage à la faveur de laquelle une variété de programmes narratifs ont pu se manifester<sup>4</sup>. Ces vues, qui jusqu'à maintenant ont reçu peu d'attention de la part des historiens, ne présentent d'emblée aucune affinité avec le sauvetage de dernière minute, véritable *locus classicus* griffithien. En effet, contrairement à ce qu'on peut lire dans certaines histoires plus traditionnelles, le sauvetage de dernière minute ne serait pas l'apanage de l'alternance cinématographique, généralement entendue comme un enchaînement de plans faisant se succéder des événements simultanés. Ainsi, il s'avère opportun de définir de façon plus précise les différents programmes narratifs dans lesquels on retrouve ces premières manifestations de montage alterné. Il s'agira, d'une manière plus concrète, de se pencher sur les programmes narratifs développés, entre 1906 et 1908, dans le "laboratoire" Pathé afin d'en étudier les configurations spatio-temporelles et les rapports qu'entretiennent entre eux les différents actants<sup>5</sup>. Certains de ces programmes se présentent déjà sans équivoque dans les vues animées. C'est ainsi que l'on repère plus facilement la "poursuite" et le "sauvetage de dernière minute", car le "genre" même de la vue nous les révèle. Reflet de la fascination de l'époque pour les nouvelles technologies, l'utilisation du téléphone ou du télégraphe est également un motif récurrent dans les vues animées du début du siècle. Le recours à de tels dispositifs va permettre l'élaboration d'un programme narratif que nous appellerons "communication à distance" et qui présente une configuration spatio-temporelle particulièrement intéressante. En revanche, le caractère singulier de certaines séquences de montage alterné fait en sorte qu'il est parfois difficile d'en déterminer le programme narratif. Beaucoup moins genrés, ces programmes narratifs sont par conséquent plus difficilement identifiables. De manière générale, ceux-ci présentent en alternance deux ou plusieurs événements relativement disjoints qui, à l'occasion, s'influencent indirectement les uns les autres. À défaut de baptiser et de caractériser chacun de ces programmes narratifs, nous les réunirons sous un programme narratif plus général

nommé “concomitance d'événements disjoints”<sup>6</sup>. En somme, les occurrences de montage alterné recensées jusqu'à maintenant dans le corpus ont été classées selon quatre programmes narratifs<sup>7</sup>: la poursuite, le sauvetage de dernière minute, la communication à distance et la concomitance d'événements disjoints. Mentionnons qu'il ne s'agit pas ici d'établir une catégorisation rigide pré-tendant à l'exhaustivité. L'objectif principal est de regrouper chacune de ces occurrences autour d'un programme narratif renvoyant à une configuration spatio-temporelle bien définie pour en faciliter l'étude et ainsi nous permettre de mettre en évidence certaines modalités langagières qui, graduellement, ont permis d'opérer le changement radical du mode de représentation que l'on connaît aujourd'hui<sup>8</sup>.

Mais avant d'aborder le détail de ces programmes narratifs, on se doit d'exposer les raisons qui ont motivé le choix des limites chronologiques de cette recherche, soit 1906 et 1908. C'est d'abord en 1906 qu'on voit apparaître dans les vues Pathé les premières occurrences de montage alterné<sup>9</sup>, pratique qui sera utilisée de manière particulièrement achevée par D.W. Griffith dès 1908. Dans son importante étude sur le réalisateur américain, Tom Gunning a bien démontré que Griffith, sans être l'inventeur du montage alterné, avait participé activement à son développement et à sa standardisation. Non seulement Griffith confirme-t-il sa maîtrise d'une telle figure en alternant, dès 1908, trois lignes d'action dans la vue *The Guerilla*, mais il l'utilise par ailleurs de manière significative dans près du quart des vues qu'il tourne en 1908 et 1909<sup>10</sup>. C'est également durant cette même année que le montage alterné semble être nommé officiellement pour la première fois. Au sujet du film *Fatal Hour*, aussi réalisé par Griffith en 1908, on peut lire dans le *Biograph Bulletin*: «This incident is shown in alternate scenes»<sup>11</sup>. Il apparaît ainsi que l'année 1908 fut marquante pour le montage alterné aux États-Unis<sup>12</sup>. On pourrait dire, à l'instar de Barry Salt, que ce sont les compagnies de production américaines telles que Vitagraph et Biograph qui ont pris, en quelque sorte, le relais dans le développement de cette figure de montage<sup>13</sup>.

## La poursuite

La poursuite est non seulement l'un des programmes narratifs les plus connus de la cinématographie naissante, mais il est aussi celui qui a été le plus étudié. Lors d'une poursuite, un actant *poursuivant* pourchasse simplement un actant *poursuivi*, dans le but de l'attraper, de l'atteindre, de s'en saisir. Peu importe si l'actant poursuivant désire châtier l'actant poursuivi qui a volé une pièce de viande, comme dans la vue *Stop Thief!* (Williamson, 1901), ou qu'il désire étreindre un prétendant quelque peu récalcitrant, comme le souhaite la cohorte de femmes dans *Dix femmes pour un mari* (Pathé, 1905), l'objectif principal de la poursuite reste le même: l'actant poursuivant doit rattraper l'actant poursuivi.

Cela dit, il nous faut apporter une précision afin de distinguer deux formes de poursuites fondamentalement différentes au niveau de leurs configurations spatio-temporelles. Suivant la théorie sur l'espace narratif développée par François Jost et André Gaudreault<sup>14</sup>, il est nécessaire de différencier la poursuite *proximale* de la poursuite *distale*. Très facile à identifier, la poursuite proximale suppose que le poursuivant et le poursuivi se trouvent près l'un de l'autre. L'exemple le plus commun est la poursuite à pied où l'objet de la poursuite, le poursuivi, est vu par le poursuivant. Lors d'une telle poursuite, l'actant poursuivi interagit directement avec l'actant poursuivant et est nécessairement à proximité de ce dernier ou, en d'autres termes, en relation de disjonction proximale<sup>15</sup>. Un poursuivi cessant de fuir serait assurément rattrapé dans les secondes qui suivent. Ce type de poursuite, qui prévaut au sein du corpus Pathé entre 1906 et 1908, tire généralement pro-

fit de la profondeur de champ afin de montrer les différents protagonistes dans un seul et même plan. Citons, parmi les nombreux exemples, la vue *La Course des sergents de ville* (1907) dans laquelle un policier poursuit un chien après que ce dernier ait volé une pièce de viande à un boucher. De nouveaux policiers s'ajoutent à la poursuite à chaque changement de plan et, en peu de temps, c'est une véritable horde qui poursuit le chien à travers les rues de Paris. À l'image de la très grande majorité des poursuites proximales, cette vue montre, les uns après les autres, les poursuivants (les policiers) et le poursuivi (le chien voleur) au sein d'un même plan. Ils ne sont, par conséquent, jamais isolés par un procédé de montage.

La vue *Toto aéronaute* (Pathé, 1906) fait ici figure d'exception. En effet, elle est la seule au sein du corpus étudié à présenter une poursuite proximale en ayant systématiquement recours au montage alterné, isolant ainsi poursuivant et poursuivi. Lorsque Toto prend la voie des airs à l'intérieur de sa montgolfière, sa mère saute dans la première voiture qu'elle rencontre pour se lancer à sa suite. Au cours de cette poursuite proximale<sup>16</sup>, une séquence de montage alterné isole Toto lançant des objets aux passants (série A) et sa mère qui file à toute allure à bord d'une voiture (série B)<sup>17</sup>.

À l'inverse de la poursuite proximale, la poursuite distale met en scène deux actants se trouvant dans des endroits complètement différents. Étant en relation de disjonction distale l'un avec l'autre, l'actant poursuivant n'interagit pas directement avec l'actant poursuivi. Il est facile d'imaginer un criminel poursuivi par des policiers utilisant des chiens pisteurs ou des Indiens suivant la piste d'un convoi par exemple. Si, dans les vues Pathé d'avant 1909, on ne retrouve pratiquement aucune poursuite proximale ayant recours au montage alterné, la chose est également vraie du côté de la poursuite distale. En fait, le montage alterné semble littéralement absent de ce type de poursuite. Il faut toutefois mentionner la vue *Les Chiens policiers* (Pathé, 1907), dans laquelle on retrouve une séquence d'alternance extérieur / intérieur s'apparentant au montage alterné. Cette vue, qui présente l'une des très rares (et très courtes!) poursuites distales de cette période, met en scène six chiens qui, suite au meurtre d'un policier par des brigands, flairent des casquettes récemment abandonnées par ces derniers avant de se lancer à leur trousser. Au milieu de la poursuite devenue rapidement une poursuite proximale – les chiens ayant vite fait de rattraper les meurtriers – on peut voir, en alternance (plans 21 à 25)<sup>18</sup>, tantôt les malfaiteurs à l'intérieur d'une maison, tantôt les chiens à l'extérieur tentant d'y entrer.

Il semble toutefois que le montage alterné, tel qu'on le conçoit de nos jours, se soit très peu manifesté au sein du programme narratif de la poursuite, que celle-ci soit proximale ou distale. Ces observations au sein du corpus Pathé confirment les propos avancés par Tom Gunning au sujet du cinéma américain des tout débuts, voulant que le montage alterné se soit développé indépendamment de la poursuite, au contraire du sauvetage de dernière minute qui, quant à lui, aurait joué un rôle très important sous la gouverne de D.W. Griffith<sup>19</sup>.

## Le sauvetage de dernière minute

Un sauvetage implique nécessairement, au niveau actanciel, la présence de trois groupes de personnages distincts et se présente généralement ainsi: un actant sauveur, après avoir répondu à un appel à l'aide, tente de tirer un actant victime d'une situation critique provoquée par un actant menace<sup>20</sup>. Chronologiquement, il y aurait d'abord agression initiale de l'actant victime par l'actant menace, suivie d'un appel à l'aide de l'actant victime à l'intention de l'actant sauveur et finalement le sauvetage proprement dit de l'actant victime par l'actant sauveur<sup>21</sup>. Pour que la situa-

tion ait une haute teneur dramatique, l'actant victime se trouvera généralement en relation de disjonction proximale avec l'actant menace et interagira ainsi directement avec lui. En revanche, l'actant sauveur sera majoritairement en relation de disjonction distale avec l'actant victime qu'il veut sauver<sup>22</sup>.

Popularisé par D.W. Griffith, le sauvetage de dernière minute est relativement rare durant les premières années d'exploitation du médium cinématographique<sup>23</sup>. Chez Pathé, seul *Le Médecin du château* (1908) semble utiliser le montage alterné lors d'un tel programme narratif. Dans cette vue, un médecin, attiré au chevet d'un patient, doit retourner prestement chez lui lorsqu'il apprend que deux brigands s'en prennent à sa famille. Dans ce sauvetage que l'on pourrait qualifier de "distal"<sup>24</sup>, seuls l'agression initiale et l'appel à l'aide présentent une véritable utilisation de montage alterné. La première de ces séquences nous montre tour à tour les dangereux criminels et la famille terrifiée: pendant que les malfaiteurs attaquent la famille (série A), celle-ci se barricade (série B)<sup>25</sup>. Au cours de l'appel à l'aide, l'alternance entre l'épouse et le médecin, tous deux au téléphone, infère également une relation de simultanéité entre deux événements. L'épouse demande de l'aide (série A) pendant que le médecin l'écoute (série B): A (fin du plan 17), B (plan 18), A (plan 19), B (plan 20)<sup>26</sup>. Au contraire du sauvetage typique que l'on retrouve chez D.W. Griffith, aucun retour à l'agression n'est effectué après l'appel à l'aide. Une fois le téléphone raccroché, le médecin devient un simple «opérateur de continuité»<sup>27</sup>, qui liera chacun des plans jusqu'à la résolution finale où les trois lignes d'action convergent d'un coup. Peu après avoir forcé la barricade de fortune érigée par l'épouse et son fils, les forbans sont maîtrisés par le médecin et des policiers. Cette analyse du programme narratif "sauvetage de dernière minute" nous permet de constater que l'utilisation du montage alterné dans cette vue – qui en a d'ailleurs fait la popularité – 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, ce dernier étant plus précisément une communication à distance.

## La communication à distance

Au premier temps du cinéma, le programme narratif "communication à distance" se caractérise par un actant appelant qui, grâce à un appareil tel que le téléphone ou le télégraphe, entre en relation avec un actant appelé. L'actant appelé se situe nécessairement dans un endroit éloigné et par conséquent se trouve en relation de disjonction distale avec l'actant appelant. Il serait ainsi inutile de distinguer la communication à distance distale de celle proximale<sup>28</sup>. Il s'en suit une interaction directe entre les deux actants, une interaction qui se fait par l'intermédiaire du téléphone ou du télégraphe. Dans son analyse minutieuse de la vue *The Lonedale Operator* (D.W. Griffith, 1911), Raymond Bellour souligne comment le télégraphe, en tant que nouvelle technologie, permet d'abolir la notion d'espace en liant de manière quasi instantanée les deux protagonistes amoureux, à savoir la télégraphiste et l'ingénieur de train, tous deux se trouvant dans des endroits éloignés l'un de l'autre<sup>29</sup>. Tom Gunning ajoute que cette vue illustre bien comment l'utilisation de ces nouvelles technologies, en l'occurrence le téléphone et le télégraphe, a permis de "naturaliser" aux yeux du spectateur de l'époque ce pouvoir qu'a le cinéma de passer d'un endroit à l'autre, pouvoir qui est à la base d'une figure comme le montage alterné<sup>30</sup>.

Chez Pathé, on retrouve très peu d'exemples de conversations téléphoniques ou de communications par télégraphe montrées en montage alterné entre 1906 et 1908. Deux exemples ont été retracés dans notre corpus: *Le Médecin du château* discuté précédemment et *Médor au télépho-*

ne. Dans cette vue Pathé produite en 1907, un homme téléphone à son chien depuis un café, après que l'animal ait été oublié dans un poste de PTT (Postes, Télégraphes et Téléphones). Une séquence de montage alterné montre, en six plans consécutifs (plans 6 à 11)<sup>31</sup>, tantôt le maître au café, tantôt le chien aux PTT. Si la conversation téléphonique entre le médecin et son épouse dans *Le Médecin du château* renvoie à ce qu'Eileen Bowser nomme le «coup de téléphone suspense»<sup>32</sup>, on ne saurait dire de même pour *Médor au téléphone*. Ici, les intentions derrière le programme narratif «communication à distance» sont toutes autres: 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, après avoir poussé la porte des PTT, quitte pour rejoindre son maître au café.

Durant la période dite du cinéma des attractions, les cinématographistes ont réussi avec brio à montrer l'entière d'une conversation téléphonique à l'aide de l'écran divisé et de la surimpression. Ces procédés, mis en œuvre depuis *Are You There?* (Williamson, 1901) pour représenter une conversation téléphonique<sup>33</sup>, continuent d'être utilisés chez Pathé au moins jusqu'en 1908, comme en témoigne la vue *L'Affaire Dreyfus* (1908) par exemple. Après 1908, toutefois, les cinématographistes privilégieront de plus en plus le montage alterné pour mettre en images le programme narratif «communication à distance»<sup>34</sup>.

## La concomitance d'événements disjoints

Ce dernier programme narratif diffère d'emblée en raison de son caractère plus général. La concomitance d'événements disjoints présente deux (ou plusieurs) événements se déroulant de façon simultanée, sans que les actants respectifs de ces événements n'interagissent les uns avec les autres. Dans pareille situation, les différents actants vont, généralement, se trouver en relation de disjonction distale, bien qu'il ne s'agisse pas d'une absolue nécessité. Bien évidemment, les événements montrés ne sont jamais entièrement disjoints. Dans *Le Cheval emballé* (Pathé, 1908), une séquence de montage alterné au tout début de la vue fait se succéder, pendant onze plans (plans 1 à 11)<sup>35</sup>, les images d'un cheval à l'extérieur et celles de son propriétaire à l'intérieur, le premier s'affairant à manger le contenu d'un sac d'avoine devant une maison, tandis que le second effectue une livraison à l'intérieur de celle-ci. L'absence du propriétaire explique bien évidemment pourquoi le cheval peut se gaver librement, mais l'action de livrer la lessive n'a aucune influence directe et immédiate sur le cheval (et vice et versa). La vue Pathé *Je vais chercher le pain* produite en 1906 constitue également un bel exemple de concomitance d'événements disjoints. Après s'être aperçu que le pain manquait, un premier convive quitte un souper festif pour aller en chercher. Une fois le pain acheté, il s'arrête successivement dans différents bistrotts pour y boire un verre. Alors qu'on s'impatiente à la maison, un second convive se voit confier la même mission que son prédécesseur. Incapable de résister, il s'arrête à son tour pour siroter quelques boissons. Ce n'est qu'à la suite d'une séquence de montage alterné de plus d'une douzaine de plans (plans 6 à 18)<sup>36</sup>, où l'on voit, l'un après l'autre, les deux convives attablés dans un bistrot chaque fois différent, que ces derniers se rencontrent enfin à la même terrasse. Finalement, dans *Les Chiens contrebandiers* (Pathé, 1906), un témoin aperçoit des gitans en plein méfait près de la frontière séparant la France et l'Espagne. Ceux-ci attellent des chiens qui transporteront de la dentelle de contrebande d'un pays à l'autre. Une fois les chiens en route, le témoin décide d'alerter les douaniers. Deux lignes d'action autonomes se déroulent ainsi simultanément: les chiens, chargés de marchandises de contrebande, se dirigent calmement en direction de la frontière pendant

que le témoin informe les douaniers de l'activité illégale. Si ces deux événements, montrés alternativement pendant huit plans (plans 1 à 8)<sup>37</sup>, sont relativement disjoints, ils n'en demeurent pas moins liés diégétiquement.

Tout porte à croire, à la lumière de cette nouvelle catégorisation, que le montage alterné chez Pathé ne se serait pas majoritairement développé par la poursuite, la communication à distance et encore moins par le sauvetage de dernière minute (au contraire de D.W. Griffith), mais plutôt par un programme narratif plus général mettant en scène des événements simultanés et disjoints. Les cinématographistes de cette importante compagnie française ont utilisé, il est vrai, le montage alterné pour lier à l'aide de repères visuels des endroits adjacents dans lesquels prenait place une poursuite proximale ou l'agression initiale d'un sauvetage de dernière minute par exemple<sup>38</sup>. Dans *Toto aéronaute*, la gestuelle de la mère tourmentée pointant son enfant dans les airs et les objets lancés au sol par Toto permettent de lier spatialement le haut des airs avec la terre ferme. Les réactions d'effroi de la petite famille du médecin dans *Le Médecin du château* suffisent pour faire comprendre que les brigands ne sont pas très loin. Il est néanmoins surprenant de constater qu'aussi tôt que 1906, le montage alterné est utilisé chez Pathé afin d'entrelacer des événements relativement disjoints se déroulant dans des endroits largement séparés sans l'usage de référents spatiaux permettant au spectateur de les situer précisément l'un par rapport à l'autre. Contrairement à l'alternance d'espaces adjacents (intérieur / extérieur ou entre deux pièces contiguës sous un même toit) – qui renvoie la plupart du temps à une seule et même action en continuité<sup>39</sup>, comme c'est le cas avec les vues Pathé *Le Détective* (1906), *Diabolo* (1907) ou *Tommy in Society* (1907) par exemple – les principaux actants des deux lignes d'action n'interagissent pas directement entre eux. À l'inverse, la communication à distance implique toujours, grâce à cet intermédiaire qu'est le téléphone ou le télégraphe, une certaine interaction entre les actants et ce, malgré l'espace qui les sépare. Si une conversation téléphonique semble se représenter assez aisément par un écran divisé ou une surimpression<sup>40</sup>, il en va autrement de deux événements disjoints largement séparés. Les recherches de Charlie Keil sur le cinéma américain "en transition" (1907-1913) nous montrent que l'usage de l'écran divisé posait des problèmes de compréhension pour le spectateur: plus il y avait d'actions, plus il y avait incompréhension<sup>41</sup>. On peut supposer que moins il y avait d'interaction entre les lignes d'action présentes simultanément à l'écran, plus il était difficile pour le spectateur de suivre leur déroulement, ce dernier ne sachant vraisemblablement plus où poser son regard. Le montage alterné vient pallier en quelque sorte l'incompréhension induite par ces autres procédés disponibles aux cinématographistes pour signifier la simultanéité d'événements. L'écran divisé, la surimpression ou la profondeur de champ, on s'en doute, n'étaient pas tout désignés pour mettre en images la concomitance d'événements disjoints, événements au sein desquels les principaux actants, rappelons-le, n'interagissent pas directement l'un avec l'autre. Pour paraphraser André Gaudreault, il appert que le développement du montage alterné est en relation directe avec les différents programmes narratifs privilégiés dans les scénarios des vues des premiers temps<sup>42</sup>. C'est la primauté accordée à certains de ces programmes (et conséquemment les configurations spatio-temporelles et actanciennes qui leur sont propres) qui ont poussé les cinématographistes à développer de nouvelles stratégies de montage. L'absence d'interaction entre les actants, ainsi que la distance significative qui les sépare dans le programme narratif "concomitance d'événements disjoints", apparaissent comme des incitateurs de premier ordre dans l'élaboration du montage alterné. Mais ne retrouve-t-on pas cette même configuration spatio-temporelle, ce même rapport entre actants, à la fois dans le sauvetage de dernière minute et la poursuite distale? Il est encore difficile d'expliquer de quel recours peu fréquent au montage alterné dans de tels programmes narratifs. Chose certaine, il semble que la plupart des modalités langagières étaient en place pour permettre à D.W. Griffith de développer le montage alter-

né à travers le sauvetage de dernière minute. Eileen Bowser a récemment souligné l'importance, pour l'historien du cinéma s'intéressant à cette période singulière, de bien identifier et de comprendre les modèles narratifs qui s'y sont développés, modèles subséquentement repris par D.W. Griffith et ses collègues<sup>43</sup>. Il serait en effet essentiel pour répondre à la question soulevée ci-dessus d'aborder la production d'autres compagnies, notamment celle de la compagnie américaine Vitagraph, réputée elle aussi pour ces innovations stylistiques durant ces mêmes années<sup>44</sup>. Cela nous permettra ainsi de dégager de manière plus précise les modalités langagières à partir desquelles D.W. Griffith a commencé sa carrière de metteur en scène, c'est-à-dire avant qu'il ne développe la figure du montage alterné, grâce entre autres au sauvetage de dernière minute.

- 1 Ce texte a été écrit dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal, subventionné par le Fonds québécois pour la recherche sur la société et la culture. Voir l'adresse suivante: <http://cri.his-tart.umontreal.ca/grafics>, février 2007. Le présent texte s'inscrit plus spécifiquement dans le cadre d'une recherche sur l'histoire du montage alterné subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
- 2 Pour une définition du concept de "série culturelle", 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 dir. de), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1997, pp. 119-121.
- 3 Hypothèse récemment émise dans André Gaudreault, *Les Vues cinématographiques selon Pathé, ou: comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme*, dans Michel Marie (sous la dir. de), *La Firme Pathé Frères (1896-1914)*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2004, pp. 237-246.
- 4 L'expression "programme narratif" est utilisée ici non pas au sens greimassien, mais dans une acception plus pragmatique. Nous entendons par programme narratif une série d'actions organisées de manière précise, actions qui seront posées dans le but de produire un résultat particulier.
- 5 J'emprunte ici librement le terme "actant" à Greimas et Courtès tiré de leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Citant Lucien Tesnière, les 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» (Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtès, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979, pp. 3-4). Ainsi, pour plus de commodité, j'utiliserai dorénavant le terme *actant* pour référer indifféremment à une personne, un groupe, un animal ou un objet inanimé.
- 6 L'expression "concomitance d'événements disjoints" m'a été suggérée par André Gaudreault lors de l'une de nos conversations.
- 7 Nous avons identifié dans d'autres corpus des programmes narratifs de types différents, qui impliquent eux aussi une alternance de lignes d'action. C'est le cas notamment de "l'épreuve de course", que l'on retrouve entre autres dans la vue *Le Cul-de-jatte et le cycliste*, produite en 1906 et dont la compagnie de production est inconnue à ce jour. Une variante de ce programme narratif se retrouve dans *Ruse de mari* (Pathé, 1907) où une épouse quelque peu opprimante se rend à la taverne où traîne son mari depuis trop longtemps. Sur place, l'épouse constate avec fureur l'absence de son mari, ce dernier s'étant éclipsé en douceur. Une "course" s'engage alors pour déterminer qui arrivera à la maison le premier. Cette "course" entre l'épouse (série A) et le mari (série B) s'étend sur 7 plans suivant une structure A-B-A et ne peut ainsi prétendre au montage alterné selon la définition traditionnelle: A (Plan 14), B (Plans 15-16-17), A (Plans 18-19-20). Cette numérotation des plans repose sur un découpage effectué dans André Gaudreault (sous la dir. de), *Pathé 1900: fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Les Presses de l'Université Laval-Presses de la Sorbonne Nouvelle, Sainte-Foy-Paris 1993, pp. 206-216.
- 8 Tom Gunning a écrit en 1991: «It is unfortunate that more Pathé films from 1907-1908 are not available for study to determine their role in this transitional period in the history of narrative style» (Tom

- Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois, Urbana IL 1991, p. 197). Quinze ans plus tard et plusieurs films Pathé en plus dans les voûtes des archives, le souhait de Gunning se concrétise par à-coups. Le travail magistral de Richard Abel sur le cinéma français des débuts constitue l'une des plus grandes avancées. Voir Richard Abel, *The Ciné Goes to Town*, University of California, Berkeley-Los Angeles CA 1994.
- 9 Jusqu'à ce jour, aucune utilisation significative de montage alterné n'a encore été identifiée avant cette date, tout corpus confondu. Il existe toutefois des cas précoces d'alternance s'apparentant grandement au montage alterné. Voir entre autres *Les Dévaliseurs nocturnes* (Pathé, 1904).
  - 10 Voir Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 1992, p. 100. La lecture des trois premiers volumes de *The Griffith Project*, qui couvrent les premières années de la carrière de D.W. Griffith (1908-1909), nous indique qu'un peu moins de 20% de ses films présentent du montage alterné. Voir Paolo Cherchi Usai (sous la dir. de), *The Griffith Project*, British Film Institute-Le Giornate del Cinema Muto, London-Pordenone 1997-1999, vol. I-III.
  - 11 *Biograph Bulletin*, n° 162, 18 août 1908, reproduit dans Kemp Niver (sous la dir. de), *Biograph Bulletins, 1908-1912*, Locare Research Group, Los Angeles 1971, p. 377, cité dans Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, University of California, Berkeley-Los Angeles CA 1990, p. 58.
  - 12 Il faut toutefois mettre un bémol et rappeler que selon Kristin Thompson, ce n'est qu'en 1914 que les cinématographistes utilisent le montage alterné dans la plupart de leurs films. Voir David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University, New York 1985, p. 212.
  - 13 Barry Salt, *L'Espace d'à côté*, dans Pierre Guibert (sous la dir. de), *Les Premiers Ans du cinéma français*, Cahiers de la Cinémathèque, Paris 1985, p. 203. De son côté, la compagnie Pathé continue également de contribuer au développement du montage alterné – de manière moins prégnante, il est vrai – comme le montre la vue *Petite policière* (1909).
  - 14 André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris 1990, pp. 90-98.
  - 15 Pour plus de détails au sujet des relations spatiales que présupposent la disjonction distale et la disjonction proximale, voir *Ibidem*.
  - 16 Il s'agit d'une poursuite proximale puisque malgré le fait que l'actant poursuivi (Toto) se trouve dans un endroit différent de l'actant poursuivant (sa mère) – à savoir les airs et la terre ferme – Toto est toujours à la vue de sa mère.
  - 17 L'alternance se résume de la façon suivante: A (Plans 7-9-11), B (Plan 13), A (Plan 14), B (Plans 17-18-19), A (Plans 20-21), B (Plan 22). Ce découpage tient compte des intertitres et repose sur une copie tenue par le National Film and Television Archive de Londres. Il faut noter par ailleurs que les plans 8 et 10 renvoient au point de vue de Toto regardant à travers des jumelles alors que les plans 12, 15 et 16 montrent des objets lancés par l'enfant s'écraser au sol (plan 12) ou dans une cheminée (plans 15 et 16). Une courte séquence d'alternance regardant / regardé, plutôt attractionnelle que narrative, s'étend donc du plan 7 au plan 10.
  - 18 En posant la poursuite des chiens comme la série A et la fuite des malfaiteurs comme la série B, l'alternance se résume de la façon suivante: A (Plans 21-22), B (Plans 23-24), A (Plan 25). La structure A-B-A ne permet pas à cette séquence de prétendre au montage alterné selon la définition traditionnelle. Ce découpage tient compte des intertitres et repose sur une copie tenue par le Centre national de la cinématographie en France.
  - 19 Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, cit., p. 77.
  - 20 Il y a toujours, dans le programme narratif "sauvetage de dernière minute", présence de l'actant menace et ce, comme nous l'avons vu avec la définition du concept d'actant de Greimas et Courtès, même si la menace prend la forme d'un objet inanimé ou d'une force de la nature.
  - 21 Il est indéniable qu'un actant menace doit attaquer un actant victime pour qu'un sauvetage de dernière minute ait lieu. Un actant menace peut également attaquer un actant victime sans qu'il y ait nécessairement sauvetage de ce dernier. Il s'agira alors d'un programme narratif que l'on pourrait nommer tout simplement "agression". Il y aurait donc sauvetage de dernière minute si et seulement si un actant sauveur tente de secourir un actant victime. Doit-on inclure dans ce programme narratif les éléments déclencheurs que sont l'attaque et l'appel à l'aide de l'actant victime? C'est discutable. De notre côté, nous considérons que le sauvetage de dernière minute débute dès que l'actant victime est agressé par l'actant menace.
  - 22 Pour illustrer le concept de "hors-scène", Bernard Perron analyse un sauvetage de dernière minute – que l'on pourrait qualifier de "proximal" – dans le film *Superman III* (Richard Lester, 1983). Par conséquent,

- l'actant sauveur n'est pas toujours en relation de disjonction distale avec l'actant victime. Voir Bernard Perron, "Au-delà du hors-champ: le hors-scène", dans *Communication*, vol. XIII, n° 2, automne 1992, pp. 84-97.
- 23 Avant 1908, on ne retrouve jusqu'à ce jour qu'une seule occurrence de rescousse de dernière minute utilisant le montage alterné. Dans la vue *One-Hundred-to-one Shot* (Vitagraph, 1906), le héros court porter à sa fiancée de l'argent récemment gagné aux courses, afin d'empêcher qu'elle ne soit expulsée de son logement.
  - 24 Il s'agit d'un sauvetage "distal" puisque l'actant sauveur se trouve en relation de disjonction distale par rapport aux actants victime et menace.
  - 25 L'alternance se résume de la façon suivante: A (fin du plan 10), B (plan 11), A (plan 16), B (début du plan 17). J'emprunte ce découpage à 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.
  - 26 Cette séquence renvoie également au programme narratif "communication à distance" (que l'on abordera en profondeur plus loin) puisque c'est par l'intermédiaire du téléphone que l'épouse annonce à son mari que des brigands l'attaquent.
  - 27 André Gaudreault, 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 (sous la dir. de), *L'uomo visibile / The Visible Man*, Forum, Udine 2002, pp. 23-32.
  - 28 Avec l'arrivée du téléphone cellulaire par exemple, il ne serait pas incongru de faire cette distinction. De plus, avec la possibilité de conférences téléphoniques, l'actant appelant (pouvant renvoyer à plusieurs personnes grâce à un téléphone muni de haut-parleurs) peut maintenant être en communication avec un actant appelé renvoyant lui aussi à plusieurs personnes, soit au même endroit (toujours à l'aide d'un téléphone muni de haut-parleurs), soit à des endroits différents (à l'aide de l'option conférence).
  - 29 Raymond Bellour, *Alternier / raconter*, dans Id. (sous la dir. de), *Le Cinéma américain*, Flammarion, Paris 1980, vol. I, pp. 69-88.
  - 30 Tom Gunning, "Heard Over the Phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology", dans *Screen*, vol. XXXII, n° 2, 1991, p. 186.
  - 31 Ce découpage tient compte des intertitres et repose sur une copie tenue par la Cinémathèque Royale de Belgique.
  - 32 Eileen Bowser, *Le Coup de téléphone dans les films des premiers temps*, dans Pierre Guibbert (sous la dir. de), *Les Premiers Ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1985, p. 220.
  - 33 Concernant *Are You There?*, il s'agit en fait d'un simulacre d'écran divisé puisque les deux actants de cette communication à distance se trouvent dans la même pièce, que l'on a séparée par un rideau.
  - 34 Tom Gunning, "Heard Over the Phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology", cit., p. 188.
  - 35 Ce découpage tient compte des intertitres et repose sur la version distribuée par la compagnie Kino sur le DVD intitulé *The Movies Begin Vol. 3: Experimentation and Discovery* (2002).
  - 36 Ce découpage tient compte des intertitres et repose sur une copie tenue par la Cineteca del Friuli à Gemona en Italie.
  - 37 Ce découpage tient compte des intertitres et repose sur une copie tenue par le Centre national de la cinématographie en France.
  - 38 Du côté américain, Eileen Bowser souligne également une telle utilisation de montage alterné, motivée cette fois par un son perçu par un personnage, notamment dans la vue *The Mill Girl* (Vitagraph, 1907). Voir Eileen Bowser, *Old Isaacs the Pawnbroker et le raccordement d'espaces éloignés*, dans Jean Mottet (sous la dir. de), *David Wark Griffith*, Publications de la Sorbonne-L'Harmattan, Paris 1984, p. 39.
  - 39 L'alternance d'espaces adjacents renvoie parfois à une réelle bifidation narrative, comme dans les vues *The Mill Girl* et *Get Me a Step Ladder* (1908), toutes deux produites par la Vitagraph. Pour une analyse détaillée de l'alternance dans ces vues, voir respectivement Eileen Bowser, *Toward Narrative, 1907: "The Mill Girl"*, dans John L. Fell (sous la dir. de), *Films Before Griffith*, University of California, Berkeley CA 1983, pp. 31-43; Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*, University of Wisconsin, Madison WI 2001, pp. 88-90.
  - 40 C'est d'ailleurs par ces deux procédés que les premières conversations téléphoniques ont été d'abord mises en images, malgré les difficultés techniques que cela pouvait poser. En mettant les deux actants d'une conversation dans le même cadre, le spectateur avait tout simplement l'impression qu'ils étaient l'un en face de l'autre en train de discuter.

- 41 Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*, cit., p. 107.
- 42 Propos tenus lors d'un séminaire assuré par André Gaudreault à l'Université de São Paulo, Brésil, en août 1990.
- 43 Eileen Bowser, *1907: Movies and the Expansion of the Audience*, dans Lester D. Friedman, Murray Pomerance (sous la dir. de), *American Cinema 1893-1909: Themes and Variations*, Rutgers, New Brunswick NJ, à paraître.
- 44 Voir à ce sujet Ben Brewster, *Frammenti Vitagraph alla Library of Congress*, dans Paolo Cherchi Usai (sous la dir. de), *Vitagraph Co. of America: il cinema prima di Hollywood*, Studio Tesi, Pordenone 1987, pp. 279-321.