

As from the current number, *CINÉMA & CIE* will be collaborating with a new publishing house, Carocci editore, which is known for its extensive and widely acknowledged experience in the field of academic journals. Our aim is to broaden the international profile of the journal, and to strengthen the relationship with our various research partners.

We would like to warmly thank Il Castoro Editrice for supporting the project, particularly during its inception, its most delicate and experimental phase, and also for the impeccable quality of its editorial achievements.

*A partire da questo numero CINÉMA & CIE inizia la collaborazione con un nuovo editore, Carocci, con una lunga e vasta esperienza nel campo delle riviste scientifiche. L'obiettivo è di estendere la diffusione internazionale e rafforzare il legame con i centri di ricerca partner.*

*Alla casa editrice Il Castoro il più vivo ringraziamento per l'appoggio a questa impresa, in particolare nella fase iniziale, più delicata e di sperimentazione, del progetto, e per i risultati, impeccabili sempre, sul piano della realizzazione editoriale.*

# CINÉMA & CIE

*International Film Studies Journal*

No. 9 Fall 2007

New series - Semiannual

Configurations de l'alternance / Configuring alternation

Sous la direction de/Edited by Nicolas Dulac et/and Bernard Perron

 Carocci editore

## CINÉMA & CIE

*International Film Studies Journal*  
New Series - Semiannual

### Editorial Board

Richard Abel (University of Michigan)  
François Albera (Université de Lausanne)  
Rick Altman (University of Iowa)  
Jacques Aumont (Université de Paris III)  
Sandro Bernardi (Università di Firenze)  
Nicole Brenez (Université de Paris I)  
Thomas Elsaesser (Universiteit van Amsterdam)  
André Gaudreault (Université de Montréal)  
Tom Gunning (University of Chicago)  
Malte Hagener (Friedrich-Schiller-Universität Jena)  
Vinzenz Hediger (Ruhr Universität Bochum)  
François Jost (Université de Paris III)  
Michèle Lagny (Université de Paris III)  
Marc-Emmanuel Melon (Université de Liège)  
Lauren Rabinovitz (University of Iowa)  
Vicente Sánchez-Biosca (Universitat de València)  
Irmbert Schenk (Universität Bremen)  
François Thomas (Université de Paris III)

### Editorial Staff

Coordination: Francesco Pitassio (Università degli Studi di Udine).  
Teresa Castro, Evgenia Giannouri (Université de Paris III); Alice Autelitano, Laura Vichi, Federico Zecca (Università degli Studi di Udine); Frances Guerin (University of Kent at Canterbury); Valentina Re (Università di Bologna); Dick Tomasovic (Université de Liège); Jennifer Fleegeer (University of Iowa).  
A special thanks to Gloria Lauri-Lucente (University of Malta).

### Directors

Francesco Casetti (Università Cattolica, Milano)  
Lorenzo Cuccu (Università degli Studi di Pisa)  
Philippe Dubois (Université de Paris III)  
Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine)

CINÉMA & CIE is promoted by:  
International Ph.D. Program: "Etudes cinématographiques et audiovisuelles: Cinéma, Musique, Arts Visuels, Communication"  
(Università degli Studi di Udine, Université de Paris III, Università Cattolica di Milano, Università degli Studi di Pisa)



### Subscription to CINÉMA & CIE (2 issues):

Yearly Individual Subscription	€ 30,00
Yearly Institutional Subscription	€ 32,00
Foreign Subscription	€ 42,00
Single issue	€ 16,50
Double issue	€ 32,00

Send orders to:

Carocci editore

Via Sardegna, 50 - 00187 Roma (Italy)

Tel. +39 06 42 81 84 17

Fax + 39 06 42 74 79 31

Website: <http://www.carocci.it>

ISBN 978-88-430-4469-6

Finito di stampare nel mese di ottobre 2007  
presso la Litografia Varo, San Giuliano Terme  
(Pisa)

### Cover image

Worsened photographs of *Attack on a China Mission* (J. Williamson, 1900).

## CONTENTS/TABLE DES MATIERES

## CONFIGURATIONS DE L'ALTERNANCE / CONFIGURING ALTERNATION

*Introduction*

Nicolas Dulac, Bernard Perron 9

*Le Montage alterné face à l'histoire: l'exemple d'Attack on a China Mission*

Nicolas Dulac, André Gaudreault 17

*De la poursuite au sauvetage de dernière minute: le développement  
du montage alterné chez Pathé entre 1906 et 1908*

Philippe Gauthier 33

*Alternating Editing in Vitagraph Films, 1906-1909*

Ben Brewster 43

*To Alternate / To Attract? The Skladanowsky Experiment*

Janelle Blankenship 61

*Le traiettorie dello sguardo alle origini del cinema*

Carlo Alberto Zotti Minici 79

*Le Syntagme töpfferien*

Thierry Smolderen 91

*De la vignette à la vue et vice-versa: l'alternance avant le montage alterné*

Pierre Chemartin, Bernard Perron 111

## NEW STUDIES

*Writing (and Screening) the National Identity: Italian Film Stars in the 1930s*

Enrico Biasin 135

*Towards a Soviet Cinema*

Marina Burke 145



PROJECTS & ABSTRACTS

*University of Michigan*

(Colin Roust / Ph.D. Thesis Abstract)

153

*Università degli Studi di Udine*

(Alice Autelitano / Ph.D. Thesis Abstract)

155

(Cristiano Poian / Ph.D. Thesis Abstract)

157

*XV Udine International Film Studies Conference*

“Cinema and Comics. Affinities, Differences, and New Forms of Interference”

(Udine, March 3-6, 2008)

159

*VI MAGIS - Gradisca Film Studies Spring School*

“Cinema and Contemporary Visual Arts III. Cinema Vanishing (in) Art?”

(Gradisca d'Isonzo, March 7-13, 2008)

163

SELECTED BY

François Albera (Laurent Mannoni, Georges Didi-Huberman,

*Mouvements de l'air. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*)

167

Tom Gunning (Daisuke Miyao, *Sessue Hayakawa:*

*Silent Cinema and Transnational Stardom*)

171

Malte Hagener (Oliver Grau, ed., *MediaArtHistories*)

173

Michèle Lagny (Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti.*

*I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*)

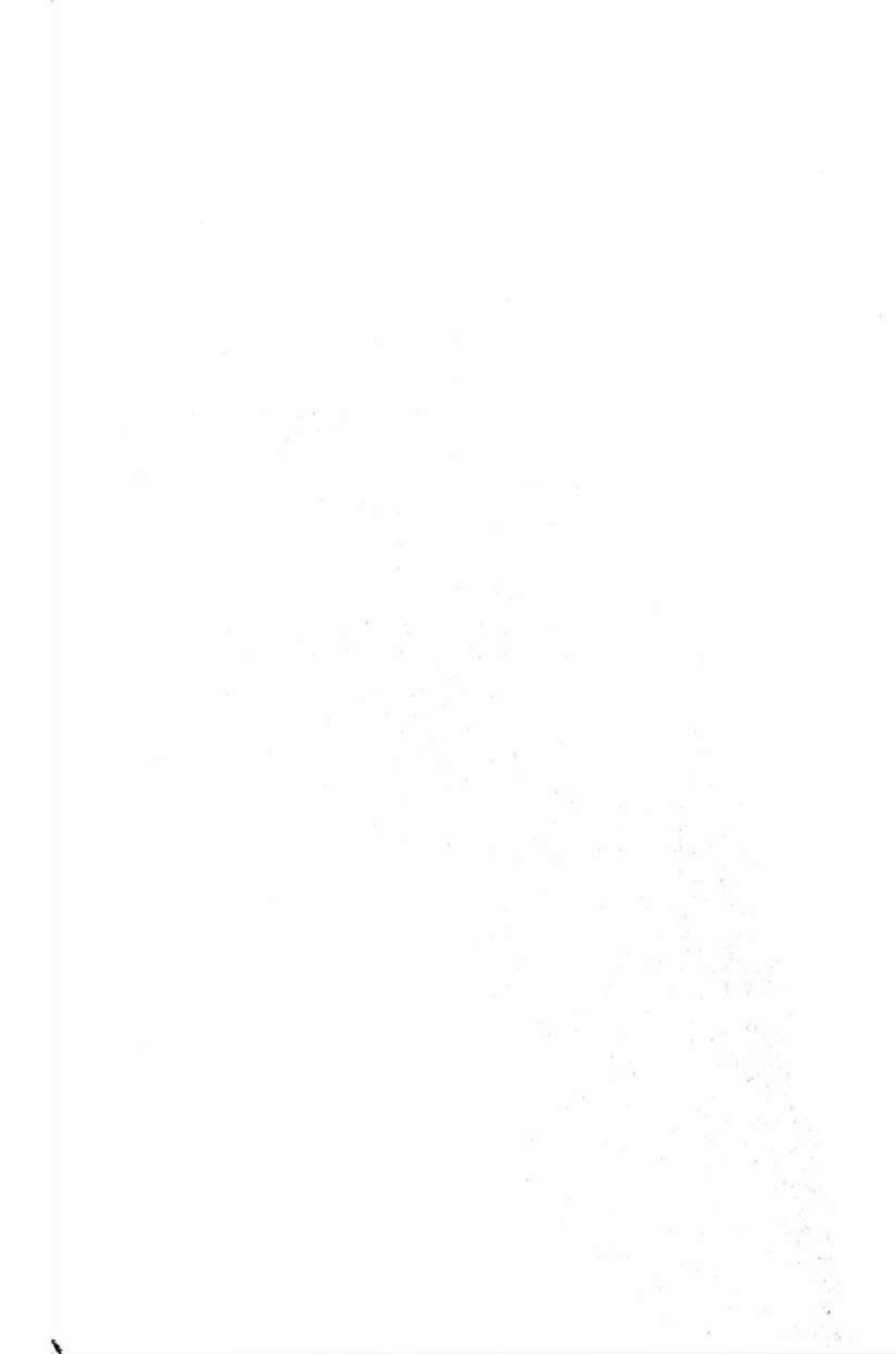
175

Irmbert Schenk (Peter Zimmermann, ed., *Geschichte des dokumentarischen*

*Films in Deutschland*)

179

**CONFIGURATIONS DE L'ALTERNANCE  
CONFIGURING ALTERNATION**



## 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»<sup>1</sup>. 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 levée 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 simultanéité<sup>2</sup>. 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 est), 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 éloquentes de Metz), qui procède quant à elle d'une véritable bifidation narrative<sup>3</sup>. 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 Metz<sup>4</sup>. 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 Humorous 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 infirmées<sup>5</sup>. 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 Gaudreault<sup>6</sup>, ont par exemple montré que l'aboutage et l'arrêt-caméra étaient des pratiques auxquelles ont eu rapidement recours les premiers cinématographes. Parallèlement, l'étonnante proportion de vues fragmentées au cours de la première décennie du cinéma<sup>7</sup> 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 cinématographes 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 alterné<sup>8</sup>.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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'avérera 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 Détours 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 Prémices 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 intégralité, 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 Monsaigneon, *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.



## LE MONTAGE ALTERNÉ FACE A L'HISTOIRE: L'EXEMPLE D'*ATTACK ON A CHINA MISSION*<sup>1</sup>

Nicolas Dulac, Université Paris III et Université de Montréal

André Gaudreault, Université de Montréal

Le film *Attack on a China Mission*<sup>2</sup>, réalisé au tournant du 20<sup>e</sup> siècle par James Williamson, est souvent considéré comme l'une des toutes premières occurrences de montage alterné. Il occupe, de ce fait, une place privilégiée dans les ouvrages des principaux historiens du cinéma: à leurs yeux, le film présente une structure suffisamment sophistiquée pour lui permettre de se hisser au rang des œuvres "annonciatrices" ayant pavé la voie royale de la narration. *Attack on a China Mission* ferait ainsi partie du panthéon de l'Histoire du cinéma, aux côtés des réalisations de Smith, Porter, Hepworth et autres Griffith. Si l'on en croit les historiens traditionnels, le film de Williamson aurait en effet joué un rôle déterminant dans le développement du langage cinématographique, notamment en ce qui a trait à l'élaboration du montage alterné qui, on le sait, a représenté un enjeu crucial non seulement dans le discours historique classique, mais aussi dans celui des années 80, à la suite du fameux Congrès de Brighton<sup>3</sup>. Le montage alterné apparaît ainsi comme la figure par excellence du montage, tant et si bien qu'on le considère comme un procédé narratif crucial dans le processus de formation du langage cinématographique. On se rappellera, d'ailleurs, les nombreux débats et discussions entourant un autre film non moins célèbre, *Life of an American Fireman*, réalisé en 1902 par Edwin S. Porter, à propos duquel on a pu démontrer, ultimement, que la version présentant une séquence en montage alterné était vraisemblablement le résultat d'une intervention tardive, datant probablement des années 40<sup>4</sup>.

Comme on le verra plus loin, le film de Williamson a connu une existence plus tumultueuse encore que celui de Porter et il existe aujourd'hui en plusieurs versions, dont le chercheur qui s'intéresse à l'histoire du montage doit établir la légitimité avant même de pouvoir statuer sur le rôle que le film a pu jouer dans le développement dudit montage. *Attack on a China Mission* a même été victime de son succès, si l'on peut dire, auprès des historiens et des archivistes, qui lui ont fait une niche à part: en intronisant le film au panthéon, on en a fait une espèce de relique, une sorte d'icône figée, quasi anhistorique, dont la seule fonction était de témoigner de l'apparition d'un procédé. Nous avons pour notre part procédé à une étude attentive des divers artefacts que nous a légués l'histoire de ce titre et en sommes arrivés à un certain nombre de conclusions relativement étonnantes sur les rapports qu'entretiennent les films, l'histoire et les archives.

La recherche dont il sera fait état ici a été réalisée à l'occasion d'une expédition en archives au National Film & Television Archive (Londres et Berkhamsted – désormais NFTVA), à l'été 2005<sup>5</sup>. Cette recherche nous a permis de retracer le parcours relativement singulier qu'ont suivi les diverses occurrences filmiques de *Attack on a China Mission* et les conséquences de cette multiplicité sur les aléas de l'histoire du montage alterné. Comme on le constatera à la lecture du présent texte, la destinée du fameux film de James Williamson est effectivement fort singulière.

Avant d'aller plus avant dans notre propos, il nous faut rappeler brièvement les raisons pour lesquelles tant d'historiens du cinéma se sont penchés sur cette vue animée. Georges Sadoul, entre autres, ne tarissait pas d'éloges face à ce véritable "monument" cinématographique que représentait à ses yeux la vue animée de Williamson:

*Attack on a China Mission est incomparablement plus évolué qu'aucun film américain ou français de cette époque. [...] On trouve déjà dans ce film les moyens dramatiques proprement cinématographiques qui feront le succès des films américains durant la grande époque muette. L'action se transporte avec aisance d'un lieu dans un autre, comme plus tard les fameux switch-back suspenses des premiers Griffith. [...] En montrant tour à tour les combats et l'arrivée des renforts, Williamson usait d'un procédé qui n'est pas concevable au théâtre et découvrait un des grands moyens du cinéma: l'alternance des actions se déroulant simultanément dans deux lieux éloignés<sup>6</sup>.*

Sadoul, qui écrivait ces lignes à la fin des années 40, disposait vraisemblablement d'un seul document sur lequel appuyer ses dires: une publicité parue dans l'*Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger*, dans sa livraison de janvier 1901, que l'historienne anglaise Rachel Low aurait, de l'aveu de Sadoul lui-même, porté à son attention. On remarque que, selon ce descriptif, le film comporte au moins quatre plans, tournés dans trois "décors" contigus. Ce même descriptif sera utilisé, à quelques variantes près, dans les futurs catalogues de vente (Fig. 1).

Sadoul ne précise pas s'il a ou non vu le film, mais la chose est fort peu probable, compte tenu du fait qu'il n'y avait à notre connaissance aucune copie du film disponible en archives avant la découverte, en mars 1950 (soit deux ans après la parution de l'ouvrage de Sadoul), d'une copie d'exploitation par le National Film Archive (nom antérieur du NFTVA). Les conclusions de l'historien s'appuient donc vraisemblablement sur le seul catalogue. Dans cette version, les points de vue alternent selon le modèle A-B-C-B, où C montre le même emplacement que A, mais vu sous un angle différent, au point où l'on pourrait conclure que le film est construit selon le modèle canonique A-B-A-B (Fig. 2).

Dès la fin des années 40, l'Histoire avec un grand H avait donc déjà clairement établi que le film de Williamson était composé de quatre plans, et que ceux-ci comportaient, bel et bien, un minimum d'alternance entre eux. Une quinzaine d'années plus tard, Jean Mitry ira dans le même sens que Sadoul, en insistant plus encore que ce dernier sur l'apport du film, eu égard au développement du langage cinématographique:

*De son côté, avec Attack on a China Mission, réalisé en 1900, James Williamson apporta les premiers éléments du montage alterné et l'utilisation dramatique de la profondeur de champ. [...] Il juxtapose pour la première fois des scènes se déroulant dans des endroits différents mais convergeant vers un même but. [...] L'attaque d'une mission en Chine prélude donc au montage alterné, au suspense-time et au jeu en profondeur...<sup>7</sup>*

On constate que la vue de Williamson est investie d'une importance capitale dans l'élaboration du montage. Le discours historique traditionnel fait en quelque sorte de ce film le *terminus a quo* de l'émergence du montage alterné, dont le *terminus ad quem* serait D.W. Griffith et son utilisation achevée du *last-minute rescue*.

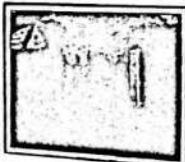
Pas plus que Sadoul, Mitry ne précise s'il a vu le film, mais il faut présumer que non. La chose aurait cependant été matériellement possible pour lui (qui a publié son ouvrage en 1967), puisque le NFA avait en effet, dès 1954, mis à la disposition de ses usagers une copie du positif récupéré

## 4123 - ATTACK ON A CHINA MISSION.—BLUEJACKETS TO THE RESCUE

The scene opens with the outer gate of the premises; a Chinaman with flourishing sword approaches and tries the gate. Finding it fastened, he calls the others who come rushing up; one leaps over the gate, and the combined attack results in forcing it open; nine Boxers in Chinese costumes of varied character now swarm in, stopping occasionally to fire in the direction of the house.



The second scene shows the front of the house—the missionary walking in front with a young lady; wife and child are seated a little further off. At the first alarm, the missionary drops his book and sends the young lady into the house to fetch rifle and pistols; he then rushes to his wife and child, and sees them safely into the house; takes cover behind some bushes, discharges his revolver at the Boxers advancing in different directions, kills one, then picks up rifle and discharges it at another; his ammunition exhausted, he comes to close quarters with another Boxer armed with a sword, and, after an exciting fight, is overcome, and left presumably killed. Meanwhile, others of the attacking party have closed round the young lady and followed her, retreating into the house.



Missionary's wife now appears waving handkerchief from the balcony; the scene changes and shows party of bluejackets advancing from the distance, leaping over a fence, coming through the gate, kneeling and firing in fours, and running forward to the rescue, under command of a mounted officer.

The fourth scene is a continuation of the first; the Boxers are dragging the missionary out of the house, set on fire, at the moment the bluejackets appear; a mounted officer rides up to the young lady out of the house.



The missionary rushes out of the house, the young lady, left her child; a Boxer seizes it, but his passage down the stairs being blocked, three bluejackets mount on each other's shoulders and land the child safely in the mother's arms.

The struggle with the Boxers continues, but they are finally overcome and taken prisoners.

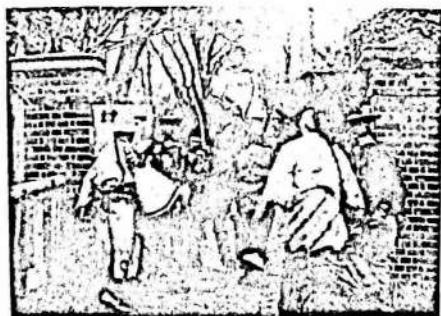
The second scene is a continuation of the first; the young lady which they have followed at the moment the bluejackets appear; a mounted officer rides up to the young lady out of the house.



This sensational subject is full of interest and excitement from start to finish, and is everywhere received with great applause.

Length 230 feet.

Fig. 1 - Description du film *Attack on a China Mission* tirée du catalogue Urban, novembre 1903, pp. 113-114. La description est similaire à celle du *Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger*, janvier 1901.



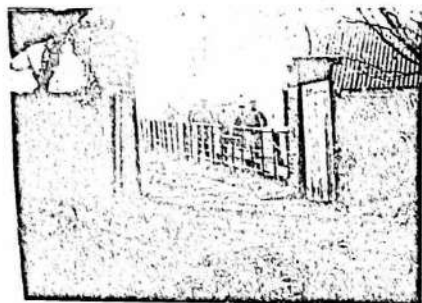
A

Plan 1 : Portail de la mission



B

Plan 2 : Jardin devant la maison



A

Plan 3 : Portail de la mission  
(angle inversé)



B

Plan 4 : Jardin devant la maison

Fig. 2 – Alternance des plans dans *Attack on a China Mission*.

en mars 1950. Toutefois, la description qu'il donne du film ne correspond pas à la version conservée par le NFA. En effet, la copie en question – c'est la raison pour laquelle nous pouvons affirmer que Mitry ne l'avait jamais consultée – est en réalité une version visiblement tronquée, puisqu'elle n'est constituée que d'un seul plan. C'est, au demeurant, cette même version qui sera projetée aux chercheurs qui avaient été conviés au fameux Congrès de Brighton, en 1978. C'est également cette version que l'on retrouve dans les éditions vidéo *Early Cinema: Primitives and Pioneers* (British Film Institute) et *The Movies Begin* (Kino Video), parues dans les années 90. L'artefact à l'origine de cette nouvelle version est la bande acquise en 1950 par le NFA, dans un lot de films ayant appartenu à C. Goodwin Norton. Ce dernier était un exhibiteur ambulancier et réalisateur occasionnel, qui connaissait personnellement James Williamson. Nous nous référons à cette copie, un positif nitrate d'une longueur de 72 pieds, sous le vocable de "fragment Norton". Il s'agit en effet d'un "fragment" car, si on compare cette bande à la description du catalogue, elle s'avère bien évidemment incomplète.

Dans cette copie du film, le plan montrant les Boxers enfonçant le portail et celui montrant les Bluejackets arrivant à la rescousse ont tous deux disparu. Il ne reste plus qu'un plan, désormais unique, qui présente l'action se déroulant dans le jardin. N'étant qu'un pâle reflet du parangon décrit par les historiens traditionnels, l'existence de cette version allait, comme il se doit, méduser les historiens de l'après-Brighton, dont Noël Burch:

*Une énigme historiographique persiste cependant pour ce film célèbre. Le catalogue Williamson pour 1903 [...] montre bien, avec texte et photogrammes, une alternance entre un plan (plusieurs fois repris) d'une grande maison devant laquelle vont se dérouler les combats, et un autre (également repris) montrant un portail par lequel arrivent d'abord les rebelles Chinois [sic], et ensuite les fusiliers-marins accourus à la rescousse. Cependant, la bande portant ce titre qui se trouve au National Film Archive – et que l'on peut dater avec certitude, semble-t-il, de 1900 – ne comprend qu'un plan unique: celui de la maison, devant laquelle se déroule toute l'action du film [...]. De surcroît, cette bande ne comporte manifestement aucune solution de continuité. Or, la comparaison avec les photogrammes du catalogue montre bien qu'il s'agit de la même image<sup>8</sup>.*

Burch insiste («cette bande ne comporte manifestement aucune solution de continuité») sur le fait que le fragment Norton ne présenterait aucune trace de hiatus, qu'il serait exempt de toute rupture et qu'il s'agirait, somme toute, d'une bande en continuité photogrammatique stricte. La surprise de Burch vient de ce que, étrangement, ce fragment retrouvé en 1950, qui montre la scène du jardin avec la maison en arrière-plan, ne porte aucune trace de l'insertion du plan en contre-champ montrant l'arrivée des soldats anglais. Comme ce film fait partie d'un lot ayant appartenu à un exhibiteur, on serait en droit de s'attendre à ce que le fragment Norton soit le vestige d'une bande ayant servi à l'exploitation du film dans la version en quatre plans décrite dans le catalogue. Logiquement, le fragment Norton aurait donc dû comporter, au point du film où la femme appelle les secours depuis le balcon, une collure témoignant de la présence, dans la vie antérieure du film, d'un plan (celui de l'arrivée des Bluejackets), qui se serait un jour détaché de la copie d'exploitation, pour ensuite se perdre dans la nature. Or, tel n'est pas le cas: *la bande du fragment Norton ne comporte aucune trace de discontinuité*.

Devant ce fait, Burch en déduit que le film aurait existé en plusieurs versions. Le fragment Norton renverrait ainsi à une première mise en marché du film, qui aurait été exploité en un seul plan continu. Williamson aurait par la suite agrémenté cette version originelle de plans supplémentaires et mis le film une deuxième fois sur le marché, dans une version en quatre plans. Martin



Sopocy arrive aux mêmes conclusions, mais cette fois à partir d'une analyse minutieuse d'articles de journaux et de documents personnels ayant appartenu à Williamson<sup>9</sup>. Une conclusion s'impose donc, ici: le fragment Norton *n'est pas, ne peut pas être* un fragment de la version en quatre plans qui aurait été produite a posteriori par Williamson, au contraire de ce que l'on a pu spontanément penser. Autrement dit, le fragment Norton n'est pas le vestige d'un produit mis en circulation en 1901 (année de mise en marché du film dans sa version *seconde*), mais le vestige d'un produit mis en circulation en 1900 (année de mise en marché du film dans sa version *première*). Un vestige fragmentaire, du reste, non pas parce qu'il lui manque un certain nombre de plans, mais parce que le seul plan qui le constitue (la scène dite du jardin) est incomplet: l'action s'interrompt de façon abrupte, juste avant que, si l'on en croit le catalogue, la femme ne pointe du doigt en direction du balcon pour qu'on vienne en aide à son bébé.

Si le film *Attack on a China Mission* n'avait existé que dans sa version première, il n'aurait pas retenu de façon marquée l'attention des historiens, compte tenu de son "unipunctualité" (le fait qu'il ne soit composé que d'un plan) et de son défaut d'alternance. L'action présentée dans la version dont le fragment Norton est issu, ainsi que la façon dont on représente cette action, n'ont en effet rien de particulier qui aurait permis au film de se démarquer de la masse. Ce n'est, somme toute, qu'un produit relativement "banal", dans le contexte des actualités reconstituées que l'on réalisait au tournant du 20<sup>e</sup> siècle. Pour les historiens, le fragment Norton n'avait somme toute d'intérêt qu'en regard de la version longue, présentant une occurrence de montage alterné.

## Un nouveau chapitre dans l'histoire d'*Attack on a China Mission*

Le temps est maintenant venu d'ajouter un chapitre important à toute cette aventure: la découverte en 1986 d'une autre version d'*Attack on a China Mission*, beaucoup plus longue que le fragment Norton. Cette nouvelle version pouvait à juste titre être considérée comme un fragment de la version seconde, puisqu'elle comportait quatre plans, totalisant 113 pieds (contre les 72 du fragment Norton). Copie d'exploitation sur support nitrate, elle dormait en fait depuis longtemps dans les voûtes de l'Imperial War Museum de Londres, mais aucun historien du cinéma ne l'avait vraisemblablement consultée jusqu'alors. Cette version a fait surface quand l'Imperial War Museum a élagué, au bénéfice du NFA, ses collections de tous les films qui étaient le produit d'une mise en scène, pour ne conserver que les actualités et les reportages.

Contre toute attente (pour qui aurait en tête le descriptif du catalogue), cette version s'ouvre, non pas sur l'arrivée impromptue des Boxers aux portes de la mission, mais directement sur la scène du jardin<sup>10</sup>. Viennent ensuite, les deux premiers plans décrits dans le catalogue: celui de l'arrivée des Boxers pénétrant dans l'enceinte de la mission et le fameux insert des Bluejackets arrivant à la rescousse, sur lequel on a tant et tant glosé. Le film se termine enfin par un retour à la scène du jardin. Dans la version héritée de l'Imperial War Museum (désormais IWM), l'ordre des plans diffère ainsi de celui dont fait état le catalogue, les deux premiers plans ayant subi une inversion. Au lieu de la configuration A-B-C-B, le film propose la suite B-A-C-B: l'arrivée des rebelles chinois par le portail occupe la deuxième position, plutôt que d'ouvrir carrément l'action. La découverte de cette version était importante pour les chercheurs, qui attendaient depuis longtemps de poser les yeux sur des scènes dont seul le texte publié dans le catalogue avait jusqu'alors gardé la trace. Par ailleurs, le visionnage de cette version du fameux *Attack on a China Mission* allait enfin nous permettre de confirmer, ou d'infirmer, certaines hypothèses avancées par Martin Sopocy<sup>11</sup> à propos de la chronologie des remaniements successifs que Williamson aurait

fait subir à son film. C'était compter sans les aléas de la vie des artefacts en archives... En effet, le chercheur qui, au NFTVA, part à la recherche de la version IWM aura beaucoup de mal à la trouver<sup>12</sup> et risque plutôt de "tomber" sur une toute autre version du film, une version tierce, qui diffère des deux autres. Cette nouvelle version respecte l'ordre des plans établi par le catalogue et présente la fameuse structure canonique de montage alterné (A-B-A-B). Un examen attentif de la bande permet de conclure qu'il s'agit d'une version *recomposée*, qui résulte de toute évidence d'un remaniement récent d'éléments plus anciens. Cette copie est donc un amalgame d'éléments tirés des deux autres versions, montés de manière à respecter l'ordre des plans décrit dans la publicité du *Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger*.

Deux facteurs expliqueraient que l'on ait forgé cette version tierce, plus complète et plus "cohérente" que les deux premières versions: d'une part, le "désordre" des plans dans la version IWM par rapport à la description du catalogue et, d'autre part, la plus grande complétude de la scène du jardin dans l'une des deux versions. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la scène du jardin est effectivement plus longue dans le fragment Norton que dans la version IMW. En réunissant les plans n<sup>os</sup> 1 et 4 de la version IMW – soit les deux plans qui présentent l'action dite du jardin –, l'on obtient un total de 52 pieds de pellicule, alors que la même scène fait 20 pieds de plus dans le fragment Norton (soit 72 pieds).

Pour parvenir à produire la *version recomposée*, on n'a qu'à se saisir du fragment Norton (soit la version la plus longue de la scène du jardin) et le sectionner de façon judicieuse, à l'endroit même où la femme agite son mouchoir depuis le balcon. Il faut ensuite débarrasser la version IMW des deux segments correspondants et séparer les deux plans restants (les Chinois au portail et l'arrivée des Bluejackets). On aboute enfin ces deux segments prélevés de la version IWM aux deux segments obtenus par le sectionnement du fragment Norton, en respectant cette fois l'ordre spécifié par le catalogue. La *version recomposée* (qui fait 133 pieds, sur les 230 annoncés dans le catalogue) réunit donc les éléments les plus longs parmi les artefacts retrouvés, et s'avère ainsi la version la plus "complète" qui puisse exister de la seconde mouture du film, mise en circulation en 1901. En cherchant dans la littérature récente, on apprend que ce remaniement a vraisemblablement été opéré, au NFTVA, par le chercheur anglais Barry Salt, tel qu'en témoigne son article *Cut and Shuffle*:

*As my examination of the unedited single shot [le fragment Norton] showed it was longer, and contained more action at its beginning and end than the material from the Imperial War Museum version (which had been shortened through the wear and tear of repeated projection, as usually happens with prints of very old films), I used it to make a reconstructed version of the film. This contains the shots in the original order, and by using the unedited material combined with the rest of the Imperial War Museum version, create a more complete version<sup>13</sup>.*

L'importance de cette copie reconstituée tient au fait que, pour la première fois depuis la "disparition" du film, il devenait possible pour les historiens de voir de leurs propres yeux la fameuse alternance dont Sadoul et Mitry avaient tant vanté l'ingéniosité. Néanmoins, la manière dont le remaniement a été mené est, nous semble-t-il, à la fois symptomatique d'une certaine conception que l'on a du document historique, notamment à l'ère de la reproductibilité technique, et révélatrice de l'importance que peut revêtir le montage alterné pour l'historien qui est confronté aux sources historiques. Avant de poursuivre notre réflexion, il nous faut cependant ajouter un autre détail, qui vient compliquer, plus encore, cette histoire déjà passablement embrouillée. La copie de visionnage du fragment Norton (n<sup>o</sup> 622452A) qui est aujourd'hui accessible au NFTVA

présente une incongruité inattendue: elle offre en effet, au regard comme au toucher, une collure, pratiquée directement sur la pellicule, quelque 31 pieds après le début de la bande (Fig. 3).

Comme nous l'avons mentionné plus haut, il est pourtant clairement établi que le fragment Norton (celui-là même qui avait été montré à Brighton en 1978, celui-là même sur lequel ont glosé Burch et Sopocy) ne comporte aucune trace de discontinuité. Une seule conclusion s'impose: on a touché au fragment Norton. Ou à tout le moins à cette copie de visionnage, prétendument tirée à partir dudit fragment.

### Qu'est alors le fragment Norton devenu?

En fait, Salt omet de mentionner dans son article un détail qui n'est pas sans importance. Pour mener à bien son essai de reconstitution, c'est sur les copies de visionnage déjà accessibles que le chercheur anglais aurait effectué – probablement pour des raisons économiques – les retouches susmentionnées, et non pas sur du matériel expressément tiré à partir des négatifs de préservation.

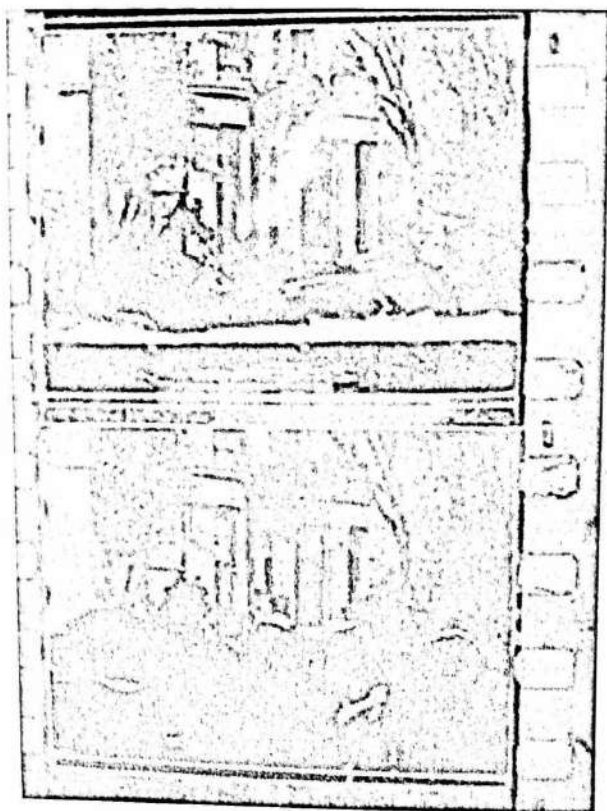


Fig. 3 – Collure sur la copie de visionnage de la version courte d'*Attack on a China Mission* (n° 622452A, NFTVA).

Ainsi, la boîte qui, autrefois, contenait la copie dans le "désordre" de l'IWM (n° 603653) accueille-t-elle aujourd'hui la version "recomposée", tandis que la boîte qui contenait auparavant la copie du fragment Norton, se retrouve-t-elle avec une copie amputée de 20 pieds et empreinte des stigmates d'une collure. On aura compris que cette copie tronquée n'est en fait qu'un *ersatz* du fragment Norton, qui a été forgé de toutes pièces à partir des "chutes" résiduelles de la copie IWM, soit ces deux plans de la scène du jardin que l'on a éliminés de la version recomposée (pour les remplacer par les segments équivalents, mais de plus grande longueur, provenant de la copie du fragment Norton). Les deux segments "arrachés" à la copie IWM auraient ensuite été aboutés l'un à l'autre, avant d'être déposés dans la boîte qui abritait auparavant la copie du fragment Norton. Cela explique pourquoi cette bande ne fait plus que 52 pieds, sur les 72 pieds indiqués. Un examen du nitrate originel en provenance de l'Imperial War Museum prouve, sans l'ombre d'un doute, que ce qui se présente aujourd'hui comme étant une copie du fragment Norton n'est en fait qu'un fragment de la copie IWM, la preuve en étant que les photogrammes détériorés au début de la copie IWM se retrouvent également au début de cette nouvelle copie nouvellement assemblée (alors qu'ils sont absents de l'autre source, le fragment Norton original) (Fig. 4). En somme, l'histoire du cinéma venait, ni plus ni moins, d'accoucher d'un "faux"...

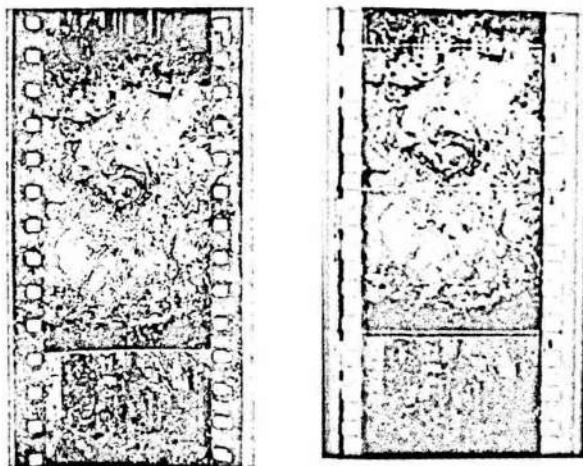


Fig. 4 – Comparaison des photogrammes détériorés présents sur le nitrate de l'Imperial War Museum (à gauche) et sur la copie de visionnage de la version courte "remaniée" (à droite).

Bien évidemment, il n'y a eu, à l'origine, aucune intention "frauduleuse". Il est tout à fait légitime, voire tout à fait souhaitable, de faire de tels essais de reconstitution, chaque fois que la chose est possible. Surtout dans le cas des premières vues animées, qui nous parviennent souvent dans de multiples copies toutes aussi incomplètes les unes que les autres. On doit toutefois s'assurer qu'un tel exercice ne se fait pas au détriment d'artefacts qui ont leur propre légitimité historique et dont on se doit de préserver l'intégrité. Manquer à cette règle, sur laquelle a tant insis-

té Paolo Cherchi Usai<sup>14</sup>, risque de modifier la vie ultérieure de l'“œuvre” et, partant, d'en déformer la valeur historique. Bien sûr, d'aucuns pourront décrier cette attitude apparemment fétichisante à l'égard du support-film, pour laquelle la pellicule proprement dite, la moindre trace qu'elle porte, le plus infime de ses accrocs revêtraient une importance primordiale. Qui pourrait, après tout, s'intéresser à un vulgaire fragment, dès lors qu'une version plus complète du même titre existe? Pourquoi se pencher sur un banal tronçon de 72 pieds, si une version de 133 pieds est désormais disponible? C'est oublier un aspect fondamental du cinéma des débuts, qui ne relève pas de critères et de pratiques fixes et institutionnalisées. Aussi, toute copie d'époque d'un film des premiers temps est-elle, à juste titre, une version à part entière, une version faisant écho à une certaine manifestation historique du film – fût-elle le fruit de l'opérateur, de l'éditeur ou de l'exhibiteur – et dont la légitimité historique doit être prise en compte.

Cela est d'autant plus vrai, pour un film comme *Attack on a China Mission*, que les différents artefacts disponibles ne sont pas de simples fragments, mais des copies distinctes ayant été conçues et exploitées de façon différente, à divers moments entre 1900 et 1903. Sans mentionner que le montage, qui change au fil des versions, est d'une importance capitale pour ce film, comme en témoignent d'ailleurs les nombreuses analyses “photogrammatiques” qu'on en a fait<sup>15</sup>. La “banalité” relative du fragment Norton ne devrait pas éclipser sa valeur en tant que document historique, valeur qui a d'ailleurs été mise en relief par Martin Sopocy. En appréhendant le fragment Norton originel non pas comme un pâle reflet d'une version ultérieure ou soi-disant authentique, mais comme une version à part entière, et en confrontant cette version à différentes sources écrites contemporaines de la production du film, Sopocy a fini par établir la chronologie des modifications que Williamson, de version en version, aurait fait subir à son film. Ce dernier, en effet, aurait présenté le film devant public dans deux versions préalables, avant que ne paraisse la mouture finale publicisée dans le catalogue. Ce n'est qu'après coup que Williamson aurait ajouté successivement à la scène du jardin, le plan d'ouverture (les Chinois qui franchissent le portail) et, plus tard, l'insert des Bluejackets, opération qui est loin d'être banale au regard de l'histoire du montage. Par ailleurs, les recherches de Sopocy ont permis de soulever des hypothèses fort intéressantes eu égard, notamment, au rôle potentiel du boniment dans l'éclosion de nouvelles pratiques de montage<sup>16</sup>. L'intérêt du film ne réside plus, comme ce fut le cas chez les historiens traditionnels, en ce qu'il puisse servir à simplement accoler une date potentielle à l'émergence du montage alterné, mais plutôt en ce qu'il témoigne du changement qui s'opère dans la conception même du montage, à une époque particulièrement effervescente de l'histoire du cinéma.

C'est pourquoi il nous faut préserver le caractère distinct de chacune des versions du film. Cela est vrai, du reste, non seulement pour le fragment Norton, mais aussi pour la copie IWM, malgré sa supposée “incohérence”. Cette version, avec ses plans dans le désordre, a pourtant bien failli, elle aussi, passer à la trappe de l'histoire, vraisemblablement parce qu'elle ne correspondait pas au modèle canonique de l'alternance, soit le fameux A-B-A-B. Cette figure de montage n'a rien d'un absolu et avant de songer à se “débarrasser” d'une version qui ne correspond pas au canon, ne faut-il pas se poser plusieurs questions: cette copie appartenait-elle à un exhibiteur et pourquoi en aurait-il modifié l'ordre des plans? Quel aurait été le but visé? Y avait-il un boniment pour accompagner cette version qui nous apparaît aujourd'hui incohérente, mais qui ne l'était probablement pas au moment de son exhibition, dans un cadre historique précis? Les réponses à ces questions nous permettraient d'établir le contexte d'exhibition dans lequel cette version étrange pourrait faire sens. À la lumière de ce contexte, il ne fait pas de doute que cette version atypique n'aurait pas à disparaître de l'horizon de l'histoire, car elle y occupe bel et bien une place, sa place. Les réemplois et modifications d'un film ne sont-ils pas, davantage dans le cinéma des pre-



miers temps que partout ailleurs, partie intégrante de son histoire? La nature plurielle d'un film ne devrait en effet pas être éclipsée au profit d'une démarche singularisante du film.

C'est pourtant ce type d'appréhension qui semble avoir dicté les remaniements opérés sur les différentes copies d'*Attack on a China Mission*. Dès l'instant où les copies de visionnage sont directement remaniées pour correspondre à un modèle quelconque de complétude ou de cohérence, l'accès aux différentes versions du film est compromis, surtout si l'on considère que le nitrate original du fragment Norton, l'artefact même qui a été déposé en 1950, n'est lui-même plus accessible, en raison, nous a-t-on dit, de sa détérioration avancée. Aussi, faut-il se résigner à ce que la copie 35mm du fragment Norton ne soit, pour un certain temps du moins, plus accessible pour l'ensemble du public<sup>17</sup>. Les historiens du cinéma sont plutôt confrontés à une version lacunaire et trompeuse du fragment Norton, à partir de laquelle il serait facile d'inférer des conclusions tout aussi lacunaires et tout aussi trompeuses.

## Les problèmes historiographiques du montage

Les difficultés rencontrées au cours de la présente recherche sur *Attack on a China Mission* sont caractéristiques de ce à quoi est confronté le chercheur qui s'intéresse à l'histoire du montage. Le film de Williamson soulève des problèmes qui se présentent, sous diverses formes et à d'autres niveaux, dans un grand nombre de copies de films d'époque. Prenons par exemple le cas des productions Edison, dont la plupart des copies aujourd'hui disponibles pour visionnage sont issues de la collection des *paper prints* de la Library of Congress (Washington D.C.), en format 16mm<sup>18</sup>. Ces films sont, le plus souvent, des copies non conformes du document d'origine, en raison des remaniements opérés par l'équipe responsable du transfert, qui a cru bon débarrasser les bandes restaurées de "scories" diverses. On sait par ailleurs que rien ne permet d'inférer que les *paper prints* à l'origine de ces copies étaient eux-mêmes identiques au film tel qu'il était exploité. Qui plus est, les deux exemplaires d'un même titre déposés au Copyright Office présentent souvent de nombreuses disparités l'un par rapport à l'autre. Il faut en conclure que ces copies 16mm sont en quelque sorte des produits dérivés, relativement édulcorés, ayant subi un certain nombre de manipulations, ou de transformations, qui les éloignent toutes du "modèle" initial, de la "matrice" originale. Ces copies 16mm sont en fait le fruit d'un processus aléatoire et résultent d'une série de contingences plus ou moins heureuses. Et pourtant, ce sont bel et bien ces bandes que les historiens ont vues et revues, tout au long de la seconde moitié du siècle dernier.

Celui ou celle qui veut aujourd'hui faire l'histoire du montage est donc fatalement confronté, pour un même titre, à toute une série de copies et de fragments, *ersatz* plus ou moins fidèles à l'original ("original" qui est lui-même souvent multiple, voire hypothétique). Il ne s'agit pas ici, loin de là, de jeter le blâme sur les archives et les méthodes qui sont leur à une époque donnée. Quiconque a fréquenté le milieu des archives du film connaît fort bien les difficultés auxquelles ces institutions doivent faire face et la précarité dans laquelle elles sont régulièrement plongées. Bénéficiant la plupart du temps de moyens limités, les archives doivent opérer des choix parfois difficiles, souvent déchirants. Il est normal, en définitive, que les archives jettent leur dévolu sur la version ayant assuré au film une place dans le discours historique, sur la version qui est le plus en phase avec le discours historique dominant. Du reste, le bon sens archivistique est effectivement gouverné par des critères fondés sur les "diktats" de l'historiographie classique (rien de bien surprenant si l'on songe que c'est ce discours même qui a justifié, si ce n'est initié, toute l'entrepri-

se de préservation du patrimoine cinématographique). François Albera notait récemment la pérennité de cette "histoire antiquaire" en études cinématographiques et dans les domaines qui lui sont apparentés, tout en déplorant que les avancées en histoire du cinéma, bien réelles au demeurant, aient tant de difficulté à s'imposer en dehors de certains cercles universitaires<sup>19</sup>.

L'historien et l'archiviste d'aujourd'hui doivent dès lors faire preuve de prudence et tenir compte de l'inhérente historicité, non seulement de la pratique historique, mais aussi de la pratique archivistique. Ils doivent en effet non seulement tenir compte de ce que le discours historique des générations antérieures relève d'une conception classique, et désormais relativement dépassée, de l'histoire du cinéma, mais ils doivent tenir un compte tout aussi serré de ce que les artefacts dont ils ont hérité, et sur lesquels ils sont condamnés à travailler, sont le produit des pratiques archivistiques d'antan et, qui plus est, que ces artefacts ont été façonnés sur la base de cette fameuse conception classique de l'histoire du cinéma. Autrement dit, l'historien et l'archiviste d'aujourd'hui doivent, chacun de leur côté, comprendre le fait que ce sont l'historien et l'archiviste d'antan qui ont, sur la base des conceptions d'antan (souvent dépassées, parfois obsolètes), fabriqué (dans tous les sens du mot) les traces sur lesquelles ils travaillent tous deux aujourd'hui. L'historien et l'archiviste doivent surtout mesurer l'impact de cet héritage sur les conditions, et même le conditionnement, de leur travail et, au fond, sur les limites du regard qu'ils jettent sur la chose historique.

Les copies des *paper prints* sont des objets que l'on a remaniés ("restaurés" diraient certains) pour qu'ils puissent correspondre à certaines conceptions ultérieures du montage. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, l'équipe de Niver a-t-elle substitué de "belles" coupes franches à des suites de photogrammes surexposés, jugés déficients, oblitérant de la sorte les traces que laisse normalement le procédé de l'arrêt-manivelle (arrêt du tournage, suivi d'une reprise, pour éliminer un temps mort dans un défilé, par exemple). Quant à lui, *Attack on a China Mission* a subi un sort du même ordre. Le fantasme du montage alterné a incité les intervenants à reléguer au second plan, sinon aux oubliettes, les versions qui ne correspondaient pas au modèle fantasmé: le fragment Norton a vite été considéré comme un *ersatz*, non pas comme une vue à part entière (ce qu'il est pourtant), et la version IWM a été mise de côté sans que l'on daigne même s'interroger sur l'éventuelle pertinence de l'inversion de deux plans, par rapport au modèle. Constatant la présence d'un soupçon d'alternance entre les plans dans la description du catalogue (sans même jamais avoir vu le film), les historiens l'ont spontanément imaginé comme un parfait précurseur de la figure du montage alterné, qui deviendra une pratique fondamentale du cinéma institutionnel. L'intuition initiale des historiens, faite sur la base du seul catalogue, a imposé durant de longues années une interprétation imprécise, sinon inadéquate, de la structure du film de Williamson. Car un examen attentif d'*Attack on a China Mission* montre que son montage a moins à voir avec le *montage alterné institutionnel* (et ce que celui-ci suppose de continuité et de transparence) qu'avec le *montage répétitif de l'action*, une pratique caractéristique du cinéma des premiers temps qui est à mille lieues de la conception classique du montage alterné.

Bien que le film présente une structure d'alternance A-B-A-B, le montage d'*Attack on a China Mission* n'articule pas d'une manière continue les lignes d'actions se déroulant simultanément (l'attaque des Boxers sur la mission, d'une part, et l'arrivée des sauveteurs, de l'autre). La dimension monstrative n'est nullement éclipsée par les velléités narratives du film et son montage reste résolument ancré dans le régime de la cinématographie-attraction. Le passage d'un plan à un autre se fait non pas à la faveur d'un enchaînement des actions, mais plutôt à la faveur d'un chevauchement temporel, qui soumet le spectateur à une répétition d'actions déjà montrées. En fait, seul le passage du plan 2 au plan 3 (si l'on se base sur la description du catalogue et sur la version

recomposée) semble se faire en préservant la continuité temporelle: la femme au balcon appelle à l'aide (fin du plan 2) et les Bluejackets arrivent aussitôt à la rescousse (début du plan 3). Le passage du plan 1 au plan 2 et celui du plan 3 au plan 4 semblent quant à eux opérer un retour en arrière, qui répéterait, sous un angle différent, une partie de l'action du plan précédent. Au début du plan 4 d'*Attack on a China Mission*, en effet, le surgissement des Bluejackets est selon toute vraisemblance une répétition de l'action du plan 3, qui montre l'arrivée du bataillon, filmé de face. Dans ce plan, on voit d'abord les soldats qui sautent une clôture pour pénétrer dans l'enceinte de la mission. Ils mettent bientôt un genou en terre pour tirer trois salves successives en direction des Boxers<sup>20</sup>. Après chacune des salves, les soldats qui viennent de faire feu rompent les rangs et sortent du champ (le premier groupe vers la gauche, le second vers la droite, le dernier vers l'avant). Or, quand on observe attentivement le début du plan 4, on constate que les soldats sont toujours groupés au moment de leur entrée intempestive dans le jardin de la mission et non pas divisés en trois groupes distincts, comme le voudrait une certaine logique narrative.

Quiconque est pressé de trouver des exemples précoces de figures de montage aura vite fait de voir l'action présentée dans le plan 4 comme le prolongement direct de celle présentée dans le plan 3, comme la suite immédiate de l'assaut des Bluejackets. La répétition n'est bien sûr pas fidèle à cent pour cent, mais les soldats anglais n'en répètent pas moins, au plan 4, les mouvements qu'ils ont effectués au plan 3 (ils arrivent au pas de course, mettent genou en terre et font feu)<sup>21</sup>. On observe par ailleurs que le peloton se divise, comme dans le plan précédent, en trois groupes, chacun se dirigeant, grosso modo dans la même direction: à gauche, à droite et tout droit. Dans sa description du plan 4, le catalogue corrobore en quelque sorte notre interprétation: «The fourth scene is a continuation of the second» (Fig. 1). Comme le plan 4 est bel et bien en continuité stricte avec le plan 2 (on a simplement coupé la scène originellement tournée en un seul plan continu pour insérer le plan des Bluejackets, sans éliminer de photogrammes), il y a nécessairement "retour-arrière", en quelque sorte, lorsque les Bluejackets font leur irruption au début du plan 4. Ce genre d'"incohérence" n'est pas étranger au cinéma des premiers temps, mais se retrouve au contraire dans de nombreuses vues animées de l'époque (*Life of an American Fireman* d'Edison en étant l'exemple le plus célèbre)<sup>22</sup>. Du moment où l'on parvient à se défaire de la conception classique du montage et que l'on resitue ce procédé au sein de son contexte d'émergence – la cinématographie-attraction – les chevauchements temporels ne se présentent plus comme des bizarreries ou des incohérences. D'une part, ce genre de retours en arrière adopte en quelque sorte une stratégie fréquemment utilisée au théâtre. En effet, il est commun sur scène de présenter l'une après l'autre des actions simultanées mais se déroulant dans des lieux différents. D'autre part, comme le laisse entendre Sopocy, l'ajout de cet insert répondait apparemment à une nécessité toute pragmatique, soit celle d'allonger la durée du film afin de combler certaines exigences du boniment. Considérant que Williamson est issu du milieu de la lanterne magique, on peut supposer que, pour lui, le film était inséparable du commentaire narré devant public et qu'il n'accordait pas une vertu proprement narrative à l'organisation des plans. À plusieurs égards, *Attack on a China Mission* n'incarne pas tant l'invention précoce et *ex nihilo* du montage alterné qu'un exemple particulièrement patent de l'élaboration progressive des pratiques de montage, en premier lieu celle du montage alterné.

Certes le film est relativement novateur et il fait un usage savant de l'alternance. Mais cette alternance est loin de correspondre aux normes de la continuité narrative. Par son montage répétitif de l'action (une figure qui serait jugée régressive dans l'axiologie des historiens traditionnels), *Attack on a China Mission* est aussi un digne représentant de la cinématographie-attraction. Les conceptions et méthodes de l'historiographie classique ne nous permettent pas de voir le film sous cet angle et de l'apprécier à sa juste valeur. Dans la mesure où les historiens traditionnels



n'avaient jamais posé les yeux sur ce film avant d'en discuter dans leurs écrits, on peut légitimement comprendre pourquoi ils n'y voyaient que le précurseur des sauvetages de dernière minute, le point de départ du montage alterné. Il est néanmoins étonnant de constater à quel point cette conception du film est tenace et continue encore d'éclipser sa dimension historique. La conservation même du film aura, d'une certaine façon, elle aussi contribué à affermir cette idée, à figer *Attack on a China Mission* en tant qu'œuvre annonciatrice, «incomparablement plus évolué[e] qu'aucun film américain ou français de cette époque», comme le disait si bien Sadoul.

On voit comment *Attack on a China Mission* interroge le travail de l'historien, dès lors que ce dernier souscrit au désir de trouver à tout prix les origines d'un phénomène, et tente tous azimuts de décerner des certificats de paternité. Le cas Williamson nous montre justement que la genèse du montage alterné n'a rien d'un phénomène ponctuel, qu'il ne procède pas d'une génération spontanée et qu'il est bien vain d'essayer de dégager un quelconque "inventeur" de ladite figure. À quelques reprises, dans son article *Cut and Shuffle*, Barry Salt utilise la métaphore d'un jeu de cartes pour parler des films. Il affirme, au tout début: «Films are made of shots, and to make films you shuffle the shots around and cut them together [...]»<sup>23</sup>. Si cela peut s'avérer vrai dans la salle de montage, il en est autrement dans l'enceinte d'une archive. Contrairement à ce que Salt semble affirmer, un film n'est pas, à la manière d'un jeu de cartes, une accumulation d'unités, les plans, que l'on peut brasser, couper et distribuer de façon aléatoire. Concevoir les vues animées selon de tels critères ne peut que nier l'historicité du film aux dépens d'un modèle idéalisé et inexact de l'histoire du cinéma. Un film, ou plutôt une copie de film, est avant tout une manifestation historique, un document qui porte les traces de sa production et de ses usages. Comme on l'a vu ici, le fragment Norton a bel et bien une existence historique qui lui est propre, tout comme la version de l'Imperial War Museum a la sienne. C'est la somme de ces copies qui, petit à petit, nous permet de reconstruire l'histoire de ce film. Au fond, l'astuce de Salt, le remaniement auquel il s'est prêté, témoigne d'une approche qui privilégie l'unicité. C'est une approche "confortable", qui amène l'historien à consacrer, pour tel ou tel titre, une *et une seule* version, une version officielle, au détriment des multiples *ersatz* qui, tout bien considéré, constituent le véritable film.

- 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 Entre 1900 et 1902, le film sera vendu sous différents titres. Le journal *The Era* du 17 novembre 1900 annonçait le film sous le titre *Attack on a Mission Station. Saved by the Bluejackets*. Dans un numéro du *Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger* daté de janvier 1901, le film est alors intitulé *Attack on a Chinese Mission Station. Bluejackets to the Rescue*. Enfin, dans le catalogue Williamson de septembre 1902 et ceux qui suivront, le titre est légèrement modifié pour *Attack on a China Mission. Bluejackets to the Rescue*. Dans le présent texte, nous utiliserons invariablement le titre *Attack on a China Mission*.
- 3 Ce symposium s'est tenu en marge du 34<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), sous la responsabilité de David Francis (alors conservateur du National Film and Television Archive, à Londres), en collaboration avec Eileen Bowser (alors conservatrice du Film Department au Museum of Modern Art de New York).
- 4 Voir notamment André Gaudreault, "Les Détours du récit filmique: Sur la naissance du montage parallèle", dans *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, 1979, pp. 88-107 et Charles Musser, "Les Débuts d'Edwin S. Porter", dans *Idem*, pp. 127-146.

- 5 Les deux auteurs tiennent à remercier sincèrement tout le personnel du NFTVA, qui a rendu possible ce long séjour en archives, et tout particulièrement Jane Hockings et Elaine Burrows.
- 6 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, Denoël, Paris 1948, vol. II, p. 166.
- 7 Jean Mitry, *Histoire du cinéma. 1895-1914*, Éditions universitaires, Paris 1967, vol. I, pp. 228-229.
- 8 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1991, p. 93, n. 24.
- 9 Voir Martin Sopocy, *Bluejackets to the Rescue*, dans Id., *James Williamson. Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative*, Fairleigh Dickinson/Associated University, Madison-London 1998, pp. 39-45.
- 10 À noter que dans la version de l'Imperial War Museum, puisqu'il lui manque la portion initiale montrant le missionnaire qui déambule dans le jardin avant que ne retentissent les coups de feu, l'action de cette scène commence un peu plus tardivement que dans le fragment Norton.
- 11 Avec lequel les deux auteurs du présent texte avaient eu des échanges au sujet du film de Williamson et de ses différentes versions.
- 12 Pour consulter cette version, d'une longueur de 113 pieds, il faut demander à voir une compilation intitulée *The World in 1900* (préparée pour l'édition 2000 des Giornate del cinema muto, tenues à Pordenone). Elle n'est apparemment pas disponible autrement. Dans la compilation, le film est identifié sous le titre *Attack on a Chinese Mission - Bluejackets to the Rescue*. Nous n'avons rien trouvé dans les registres du NFTVA qui identifie de façon claire qu'il s'agit de la version IWM.
- 13 Barry Salt, *Cut and Shuffle*, dans Christopher Williams (sous la dir. de), *Cinema: The Beginnings and the Future*, University of Westminster, London 1996, p. 175.
- 14 C'est ainsi que Cherchi Usai formule sa 9<sup>e</sup> règle dans son *Silent Cinema*: «Every print of a film is a unique object, with its own physical and aesthetic characteristics, and should not be treated as identical to other prints with the same title». Cf. Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction*, British Film Institute, London 2000, p. 147.
- 15 On pense à Sopocy, mais aussi, entre autre, à Frank Gray, *James Williamson's "Composed Picture": Attack on a China Mission - Bluejackets to the Rescue (1900)*, dans John Fullerton (sous la dir. de), *Celebrating 1895. The Century of Cinema*, John Libbey, Sydney 1998, pp. 203-211; Livio Belloi, *Synopses, taches, détails. James Williamson et le collage*, 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. 297-308.
- 16 Voir Martin Sopocy, *Bluejackets to the Rescue*, cit., pp. 44-45. Certaines des conclusions mentionnées ici sont tirées d'une seconde édition de l'ouvrage, encore non parue, qui nous a été remise par l'auteur.
- 17 On peut supposer, une fois que la copie actuelle du prétendu fragment Norton montrera trop de signes d'usure, que le NFTVA la remplacera par une copie véritable du fragment, qui sera faite à partir de l'élément de tirage négatif original préservé dans les voûtes du NFTVA. Notons seulement que, d'ici là, il est impossible de voir sur pellicule le véritable fragment Norton, puisque les négatifs de préservation sont, par définition, des éléments qui ne doivent pas être utilisés. Ironie du sort, la "version" Norton n'en reste pas moins aisément accessible sur support VHS ou DVD, dans tout bon vidéoclub. C'est bel et bien cette version non fragmentée qui apparaît sur les anthologies *The Movies Begin* ou *Early Cinema: Primitives and Pioneers*, qui ont connu une large diffusion.
- 18 Entre 1894 et 1912, les sociétés éditrices de vues animées qui souhaitaient enregistrer leurs productions au Copyright Office déposaient deux copies de leurs films sur des rouleaux de papier photo. Redécouverte par Howard Lamarr Walls en 1944, cette collection a ensuite été transférée (image par image) sur pellicule 16mm, dans les années 1950-1960, par une équipe sous la gouverne de Kemp Niver. Il y a quelques années, le Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division de la Library of Congress a entrepris la tâche de faire un nouveau transfert, cette fois sur pellicule 35mm, dont un partie est déjà accessible sur le site Web de la LOC (<http://www.loc.gov/index.html>). Tous les titres de cette collection ont été recensés par Niver. Voir Kemp Niver, *Early Motion Pictures. The Paper Print Collection in the Library of Congress*, Library of Congress, Washington 1985.
- 19 François Albera, "Leçons d'histoire(s) (en France)", dans *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 17.
- 20 Notons que les soldats tirent ici en direction de la caméra ou, si l'on veut, en direction du spectateur. Ce procédé d'interpellation, similaire à celui qu'utilisera Porter dans le célèbre plan-emblème de *The Great Train Robbery* (1903), relève foncièrement du régime de l'attraction. Bien que le plan s'intègre relativement bien dans le déroulement du récit, sa fonction première n'est vraisemblablement pas d'agir en

tant que marqueur de continuité, mais plutôt de produire un effet saisissant chez le spectateur.

- 21 Il existe inévitablement des différences entre la façon dont est présentée l'action dans chacun des plans. Parmi ces différences, on note que, dans le plan 4, il y a deux salves plutôt que trois. En effet, le deuxième groupe de soldats "oublie" de faire feu avant de rompre les rangs et de se placer en embuscade. L'hypothèse du chevauchement temporel n'en demeure pas moins la plus plausible. En effet, l'idée même d'agencer, en les alternant, des plans de manière à créer une certaine continuité narrative n'était pas du tout, à cette époque, une exigence de la mise en scène. Le montage répétitif d'actions était, au contraire, monnaie courante durant ces mêmes années. Rappelons d'ailleurs que, selon l'hypothèse de Martin Sopocy, l'insert des Bluejackets (le plan 3) aurait été filmé plus de deux semaines après la scène dite du jardin, ce qui peut bien sûr expliquer certaines "inadéquations" entre les deux plans.
- 22 D'ailleurs, de tels retours en arrière se manifestent surtout, comme c'est le cas dans *Life of an American Fireman*, par un changement de point de vue passant de l'intérieur vers l'extérieur, ou de l'extérieur vers l'intérieur. Ce procédé de montage est utilisé, entre autres, dans *A Discordant Note* (Biograph, 1903), *The Firebug* (Biograph, 1905) et *Squatter's Daughter* (Hepworth, 1906).
- 23 Barry Salt, *Cut and Shuffle*, cit., p. 171.

## DE LA POURSUITE AU SAUVETAGE DE DERNIÈRE MINUTE: LE DÉVELOPPEMENT 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 bistrotiers 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 actancielles 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 le 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 subséquemment 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, *Alterner / 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.

## ALTERNATING EDITING IN VITAGRAPH FILMS, 1906-1909

Ben Brewster, University of Wisconsin, Madison

It is well-known that the feature that seems most peculiarly characteristic of the films directed by D.W. Griffith in the 1910s, the switchback or alternation, was not an invention of Griffith himself. George Pratt, basing himself solely on trade-press summaries of films, pointed out that the Pathé film *Le Médecin du château*, released in the United States as *A Narrow Escape* in March 1908 (426 feet), which climaxes in a race to the rescue of the hero's wife and children, threatened in their home by invading burglars, predated the beginning of Griffith's directorial career in June 1908, let alone his use of alternation in the similarly plotted *The Lonely Villa* (release date: June 10, 1909)<sup>1</sup>. Barry Salt was able to confirm this claim when he identified a number of fragmentary prints in the National Film and Television Archive in London as *Le Médecin du château* and reconstructed the film as released, showing that it did, indeed, use an alternation between the doctor driving to the rescue and the retreat through various rooms of his family in their home<sup>2</sup>. And Eileen Bowser noted the Vitagraph film *The Mill Girl*, copyrighted September 17, 1907, which contains a sequence in which the hero is attacked in an upstairs bedroom by agents of his jealous rival, with shots of him in the bedroom alternating four times with shots of the attackers outside attempting to break in<sup>3</sup>.

What is interesting here is not principally the issue of "who was first", however, but the fact that these filmmakers with unquestionable priority over Griffith in this respect did not, as it were, pursue their advantage. Griffith made alternating editing the fundamental device of almost all his one-reel films, and continued to use it extensively and spectacularly in his features. With the rise of the feature film in the USA in the mid 1910s, alternating editing became for most American filmmakers the basic method of organizing a long narrative. And even when, with the full establishment of the classical cinema around 1917, the scene (in Christian Metz's sense)<sup>4</sup> joined alternating editing as one of the standard ways of organizing a sequence, alternation remained probably the second most common. Meanwhile, the pioneers did not make alternation so central; Vitagraph one-reel films from 1910 on make surprisingly little use of it<sup>5</sup>.

In what follows, I will examine the films made by the Vitagraph Company of America between the summer of 1906, when the first use of alternating editing can be detected in those films, and the end of 1909, by which time that use had decidedly ebbed, whereas the device had become central to the films produced by the American Biograph Company. A fairly comprehensive examination is possible because, not only are there quite a large number of extant prints of films produced in these years, but also the Vitagraph Company made copyright deposits of paper prints of fragments from nearly all the films they released between August 23, 1905 and October 9, 1909. However, comprehensive should not be taken to mean systematic, let alone statistical. There are a number of reasons for this.



First, the surviving materials make identification of alternation and of its extent in each film problematic. Surviving prints are incomplete, and may have suffered re-editing. The Paper Print fragments present even greater difficulties. In an article written for the 1987 *Giornate del Cinema Muto in Pordenone*<sup>6</sup>, I assessed the fragments as a whole, comparing them with extant prints and with descriptions in the American and English trade press of the films they were extracted from. Fragments consisting of a series of two-foot extracts from shots in the films are hard enough to interpret, but it is also clear that the order in which the fragments are arranged does not correspond to the release order in those deposited before October 1908. In almost every case, the fragments do not include intertitles, which are becoming increasingly important in surviving prints by the beginning of 1909. And even in the ones that are in eventual release order, whenever it is possible to compare the fragments with an extant print, there are shots in the extant print that are not represented in the fragments<sup>7</sup>.

But even if there were perfect surviving prints of all the films Vitagraph made in this period, it would still be difficult to make systematic claims about the extent to which they deploy alternating editing, because of uncertainties about the definition of alternating editing as such. Repetition might be said to be the fundamental means to aesthetic effect in all the arts – it is repetition that «projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination», as Roman Jakobson put it<sup>8</sup>, with the usual attendant disturbance in the relationship between signifier and signified, syntax and semantics. Any repetition, if insistent enough, will have such effects, and will thereby constitute an alternation. But alternating editing in the standard usage seems to require more. In a fiction film, or a diegetic film more generally, that is, one which represents an action, alternation seems to involve a split of the action into two (or more) strands and the representation successively of one of these strands and the other(s). For alternating editing, more still is required: the Martha's Garden scene in *Faust* involves an alternation, between the courtships of Faust and Marguerite on the one hand and Mephistopheles and Martha on the other, but, on stage, the alternation takes place within the scene, so a film of *Faust* that simply replaced scene changes with cuts or dissolves would have alternation here, but not alternating editing – obviously enough, alternating editing presupposes editing as such. Another awkward limit case is point-of-view editing. The split in the action here is minimal, but then so, arguably, is that between the chaser and the chased, and chase sequences in their classical (as opposed to primitive) form<sup>9</sup> are the epitome of the alternating syntagm. However, I would tend to require repetitions of the shot of the viewer and what he or she views, with some development on both sides of the alternation – so *Ce que l'on voit de mon sixième* (Pathé, 1900-01), where repeated shots of a man looking through a telescope alternate with shots of a woman progressively undressing, is a case of alternating editing, while *Un coup d'œil par étage* (Pathé, 1904), where a porter looks through the keyholes on successive landings and sees different scenes in the rooms opening off those landings, is not. But by now I am splitting hairs. The point is that it would be hard to produce a definition of alternating editing that would enable one to state unequivocally that any film did or did not have it, so a statistical approach to the issue is problematic. In what follows, I will consider both films that do, on the face of it, seem to alternate shots of a split action, and films which have split action, but eschew, or minimize cutting between the two sides of the split.

The first film by Vitagraph which we can be sure contains alternating editing in this sense is *The 100 to One Shot; or, A Run of Luck*<sup>10</sup>. This contains a repeated point-of-view sequence as the hero watches a horse race through binoculars and sees the horse he has bet on win (a possible example of alternating editing), but more significant is the very end of the film. The hero has placed his bet to raise the money to save his fiancée and her father from having their house seized



by a moneylender. After leaving the race course, he takes a taxi to her home. The final five shots of the film are as follows:

27. The entrance to the race-course. The hero boards a taxi and drives off in it.
28. Road. The taxi passes from rear to front.
29. The sitting room in the heroine's house (already seen in shot 3). The heroine enters followed by her father. The moneylender enters and demands payment; they can give him nothing; he claims the house. Bailiffs enter and start to lead the heroine's father off.
30. Country road rear to front. The taxi stops in front of a house; the hero descends and goes off into the house.
- 31 (as 29). The hero runs in. He grabs the deed from the moneylender and tears it up. He gives the moneylender money, then tosses a bunch of notes into the air and chases bailiffs and moneylender off. The heroine runs to embrace the hero, as her father dances in delight.

This is a last-minute-rescue alternation such as are found in *Le Médecin du château* or *The Lonely Villa*, but reduced to its minimum length. This kind of minimal alternation recurs in later films, and, indeed could be said to be the basic kind of alternation found in Vitagraph films from the summer of 1906 through to the end of 1909.

In my article on the Vitagraph fragments, I suggested that *The Bad Man – A Tale of the West*<sup>11</sup>, represents a more complex example, but, given that the fragments are jumbled, and that I have been unable to find a contemporary plot summary that would enable one to reconstruct the proairesis, it is hard to establish a likely order for the film as issued, and the least unlikely ones do not necessarily involve alternation<sup>12</sup>.

*The Hero*<sup>13</sup> is less equivocal. Although for it, too, I have only seen the fragments and know of no published summary, there seems little doubt as to its original form, and, as it happens, the fragments are correctly ordered (here and in my other shot breakdowns of the Paper Print fragments, I put in square brackets the minimum amount of action that I deduce to be necessary for the story not represented in the fragments themselves – in most cases, action that occurs in footage in each scene before and after that in the fragment itself):

1. Dining room interior, with a little girl sitting at the table. Smoke begins to fill the room. [The girl tries to get out through the door but finds her way blocked. She opens the window and calls for help].
2. Slight high-angle view of the street, with the ground floor of a house. The street door opens, smoke emerges. Inhabitants of the house run on into the street. Men point up to the upper floor, off the top of screen.
3. Horizontal view of two upper-storey windows from the street side. One window is open, and the girl is sitting on the sill.
- 4 (as 2). [A man steps out of the crowd]. The man starts to climb a drainpipe. [He exits top of screen].
- 5 (as 3). [The man climbs on from bottom of screen up the drainpipe]. The man grabs the little girl from the window sill. [He climbs back off down the drainpipe carrying her].
- 6 (as 2). [The man enters down the drainpipe carrying the girl]. As he stands on the sidewalk he is cheered by all the spectators.

This is a clear alternation, though the spatial division of the action is so slight that shots 2 to 6 are a Metzian scene – it is only the difficulty of bridging the gap between the girl on the window

sill and the crowd watching from the street that constitutes a divided action and hence an alternation. Moreover, the scenes are linked by glances and movements from shot to shot.

*The Easterner – A Tale of the West*<sup>14</sup> is another example of minimal closing alternation. An Easterner on his honeymoon out West drives his car to a remote saloon, where most of the locals have never seen an automobile. He is challenged by Bad Bill, a cowboy, to race his car against Bill's horse. The race is represented in primitive chase style, with both competitors passing through different shots of the landscape, the car steadily drawing ahead of the horse. Finally, the car arrives outside the saloon on its own. The Easterner gets down, is congratulated by the spectators, and exits into the saloon. In the next shot, inside the saloon, he enters followed by the spectators; he claims his winnings and stands drinks all round. Back outside, Bad Bill rides up on his horse, dismounts, curses the horse, kicks the car, then readies his revolvers before exiting into the saloon. In the next shot, inside the saloon as before, Bad Bill enters and challenges the Easterner to draw. Thus the alternation is confined to the last three shots.

*The Mill Girl – A Story of Factory Life*<sup>15</sup>, discussed by Eileen Bowser in the article cited above, contains the following sequence:

13. A bedroom, with a window in the left-hand wall. The hero enters and starts to get ready for bed.
14. The outside of a house, with a shuttered window on the ground floor. The hero's supervisor (the villain of the story) calls on two accomplices with bludgeons. The accomplices tiptoe off.
- 15 (as 13). The hero is in bed. He wakes, listens to something, gets out of bed and goes to the window.
- 16 (as 14). The accomplices carry on a ladder which they prop against the house wall.
- 17 (as 13). The hero turns from the window and arranges pillows and blankets on the bed to imitate a sleeping man. He crouches beside the bed holding a cudgel.
- 18 (as 14). The blackguards climb the ladder.
- 19 (as 13). The blackguards climb in the window and bludgeon the dummy in the bed. The hero leaps up and attacks them with his cudgel, knocking one of them out. The other escapes through the window. The hero picks up the unconscious one and throws him out of the window.
- 20 (as 14). The unconscious blackguard falls from top of frame onto the supervisor at the foot of the ladder. He and the conscious blackguard run off.

This is a classic alternating segment, but only a minor high point, in the middle of the story (which climaxes later with the rescue of the heroine from a fire).

Pratt cited *The Tale of a Shirt*<sup>16</sup> as one of the precursors of Griffith's use of alternation, basing himself on the summary which does suggest an alternating structure. Father, packing to depart on a trip, finds he has no clean shirts, and sends his son Willie to the laundry to collect the shirts waiting there for pickup. Willie sets out, but is waylaid by playmates and delayed by the games he plays with them; when he has collected the clean shirts, he runs into the same problem on the return trip, but this time the shirts are soiled again by the effect on them of Willie's games. The *Moving Picture World* description of the trip to the laundry ends with a parenthesis reading: «For a moment we catch a glimpse of father impatiently awaiting the return of his son, pacing up and down the room, watching the clock, etc». The account of the return trip is similarly interrupted by a parenthesis reading: «Father is again observed opening the front door, looking up and down the street, tearing his hair, etc». The summary thus posits two returns to Father waiting while basically following Willie's trip to the laundry and back. The Paper Print fragments, which are not in

final order, could fit this structure. The first two show the same interior; in the first, Father is searching for a shirt; in the second he does not seem to be doing anything in particular. A later fragment shows the outside of a house with Father jumping up and down in the street by the front door. The rest of the fragments are street scenes with children's games and a tramp inspecting a very dirty shirt. Thus the first fragment could be the first shot, the second the first cutaway to Father, and the house door scene the second such cutaway.

*The Tale of a Shirt* is generically close to the next two titles I wish to consider. *Get Me a Step-Ladder*<sup>17</sup> is very short:

1. Title: *Get me a Step-Ladder*.
2. Richly furnished sitting room. Mother is seated sewing, while Father is fixing a small picture to the wall rear centre. As Mother rises, Father piles furniture and climbs on it to hang a large picture on the rear wall. He jumps to reach the picture rail, accidentally kicking away the furniture, so he is left swinging helplessly from the rail. Mother rushes over to help. He says, "Get me a Step-Ladder!" She runs off.
3. Cluttered lobby. Mother runs through.
- 4 (as 2). Father hangs from the rail.
5. Richly furnished hall. Mother runs through.
- 6 (as 2). Father hanging from the rail. He drops the picture.
7. Kitchen, with the Cook on a ladder fetching crockery from a dresser. Mother runs on, shouts, and startles the Cook, who grabs onto the dresser to keep her balance, knocking it over and falling onto the stove. Mother grabs the ladder, knocks over the front table with the ladder; everyone falls in a heap. Mother gets up and exits with the ladder, demolishing the door in the process. Cook is left sitting in a daze.
- 8 (as 5). Mother runs through with the ladder, scattering furniture left and right.
- 9 (as 3). Mother runs through with the ladder, knocking down all the furniture.
- 10 (as 2). Father still hanging. Mother enters right dragging the ladder. As she arrives, Father falls from the rail to the floor. He is furious and beats her.

*How Jones Saw the Carnival*<sup>18</sup>, can be reconstructed as follows:

1. The streets of Nice in carnival time. Revellers in costume pass by, some exiting into a hotel. [Mr. Septimius Jones of Jonesville emerges from the crowd and exits into the hotel].
2. The hotel lobby. [Jones enters]. Jones checks in at the desk. [He exits to the interior of the hotel].
3. [Jones's room. He enters. He looks out of the window and chuckles in anticipation. He goes to the desk, and writes a letter].
4. [Insert letter: Mrs. Septimius Jones, Colonna Hotel, Rome. Dearest: – Arrived at Nice this morning. Horribly crowded with vulgar people on account of the carnival. Very uncomfortable. Don't join me for two days. Your loving husband, Septimius Jones].
- 5 (as 3). [He rings for service. Felice, a French maid, enters]. Jones flirts with the maid. [He asks her if she is going to the carnival. She leaves, and re-enters with a box containing her costume. He asks if she can get him a costume, tipping her handsomely. She says she will, and re-exits].
6. Another room in the hotel. [A bearded man is its occupant. Felice enters]. Felice borrows a clown costume from the bearded man. [She re-exits].
- 7 (as 3). Jones waiting. [Felice re-enters with the costume, and tells Jones what it will cost. He is staggered, but finally hands over the money].

- 8 (as 2). [Mrs. Jones enters from the street. She goes to the desk and checks the register, finding her husband's name]. Mrs. Jones checks into the room taken by Jones.
- 9 (as 3). Jones has changed into the clown costume. [He arranges to meet Felice in an hour at a certain point in town, and exits].
- 10 (as 2). Mrs. Jones finishes registering. [She starts for the room, perhaps passing Jones en route].
- 11 (as 3). [Mrs. Jones enters]. She unpacks her bags. [She rings for a maid. Felice enters. Mrs. Jones asks Felice where her husband is. Felice pretends ignorance, but Mrs. Jones offers her a large bribe. She points out of the window].
12. The street, filled with dancing revellers in costume, including Mr. Jones in his clown costume.
13. (as 3). Felice tells Mrs. Jones of her rendez-vous with Mr. Jones. Mrs. Jones asks Felice for a costume of her own. Felice exits. Felice re-enters with a second clown costume, gives it to Mrs. Jones, and re-exits. Mrs. Jones dons the costume. [Mrs. Jones exits].
- 14 (as 11). [Mrs. Jones enters]. Mrs. Jones looks for Mr. Jones. [She finds him. Mr. Jones starts to flirt with her. They exit together].
15. A private room in a restaurant. [Mr. and Mrs. Jones enter]. Mr. Jones makes love to Mrs. Jones. At the climax, she un.masks, and beats him. [He pleads with her, and she finally consents to forgive him – on her own terms].
16. Outside the railroad station in Jonesville, Vermont, two weeks later. [A train enters along the tracks across the rear and stops. Mr. and Mrs. Jones descend from the train; a porter deposits their luggage. The train leaves]. Mrs. Jones loads all the luggage onto Mr. Jones's back.

These three films are short comedies, less than half a reel in length. The first two are versions of the primitive "repertory of gags comedy", where each new shot introduces a new variant on the basic gag – Willie's street games in the *The Tale of a Shirt*, the mayhem caused by Mother's ladder in *Get Me a Step-Ladder*. Alternation helps to protract the series of gags, and to remind us of the original cause. Suspense is not really at issue (although Father is literally suspended in *Get Me a Step-Ladder*). *How Jones Saw the Carnival*, too, though it does involve the suspense of waiting for Jones to find out his wife is on to his shenanigans, is more concerned with the irony of Jones's situation than with any drive to a resolution.

*The Inn of Death – An Adventure in the Pyrenees Mountains*<sup>19</sup> can be tentatively reconstructed as follows:

1. Outside an inn in the Pyrenees known as "The Inn of Death". [Antonio, a brigand, points out to Luigi, the innkeeper, and his wife Maria an approaching English traveller, and leaves. As the traveller arrives, Maria is persecuting Beppa, the slavey; the traveller intervenes to protect Beppa]. Luigi and Maria bow to the traveller, inviting him into the inn, as Beppa watches, anxiously. [They go into the inn].
2. The dining room inside the inn, with stairs leading to an upper storey. [The traveller eats his supper, and Maria shows him off upstairs to his bedroom. Beppa hides in a cupboard. Maria comes back, and Luigi and Antonio come in. They and Maria plan to murder and rob the traveller]. They shake their fists at him off upstairs. [They leave. Beppa comes out of her hiding place and exits up the stairs].
3. The traveller's bedroom. He is sleeping in the bed, when the bed canopy starts to descend to suffocate him. Beppa runs in. [She wakes him, and gets him off the bed before the canopy reaches it. Beppa and the traveller climb out of the bedroom window. The three plotters come in; they raise the canopy, but find the traveller gone. They start in pursuit].

4. A different view of the inn yard. [Beppa and the traveller enter, run through, and exit. The three conspirators run in]. The three conspirators run through. [They exit].
5. The interior of a barn, with a ladder leading up to the loft. [Beppa and the traveller run in]. Beppa leads the traveller up the ladder. [They exit into the loft].
6. The exterior of the barn. Beppa climbs out of the loft window and down the creeper.
- 7 (as 5). [The three conspirators enter]. They climb the ladder.
8. The interior of a police station. Beppa runs in. [Beppa tells the policeman on duty of the traveller's danger. She and a group of police run off back towards the inn].
9. The barn loft, a split set with the loft and its window left, the landing right. [The conspirators enter on the landing, and try the door to the loft – it is locked. Maria goes off and gets an axe. Antonio takes the axe and starts to beat down the door. The traveller draws a pistol]. The traveller fires, wounding Antonio. [The door is broken down. Luigi picks up the axe that Antonio has dropped and attacks the traveller].
- 10 (as 5). [Beppa runs in with the police]. The police climb the ladder, as Beppa stands at its foot. [The police exit into the loft].
- 11 (as 9). [The police run in right from the ladder, and enter the loft, left. They disarm Luigi]. The police seize Luigi, Antonio, and Maria.

Despite the splitting of the narrative into three strands – the conspirators, the English traveller in the loft, and Beppa running to the police station and back – alternating editing is kept to a minimum: the beginning of the chase is done the primitive way, with both the pursued, Beppa and the traveller, and the pursuers, the innkeeper, his wife and the brigand, running through the same shot. Only when Beppa and the traveller have entered the loft and Beppa has escaped to convey the warning to the police, is there a return to the scene at the foot of the ladder to the loft; and when the traveller is directly besieged in the loft, the film uses a split set to show both parties simultaneously. A single return to the scene at the foot of the ladder followed by another to the scene at the top of the ladder close the alternation.

*Sheridan's Ride*<sup>20</sup>, looks at first to be a clear instance of an extended alternation:

1. October 19, 1864. Union General Philip Sheridan's lodgings at Winchester, Virginia, in the Shenandoah Valley. Sheridan and other Union officers are seated at a table, with a sentry on guard. [They hear the sounds of Confederate General Jubal Early's cannonade at Cedar Creek, twenty miles away].
2. Landscape near Cedar Creek, Virginia, with clouds of smoke from cannons.
- 3 (as 1). Sheridan exits.
4. Outside Sheridan's lodgings in Winchester. [Sheridan enters]. Sheridan mounts his horse. [Sheridan rides off].
5. Another view of Cedar Creek, with guns firing.
6. Landscape. Sheridan rides.
7. Cedar Creek, with guns firing.
8. Another landscape. Sheridan riding.
9. Cedar Creek. [Sheridan rides in]. Sheridan reaches the Union troops. [Sheridan rallies fleeing Union soldiers].

The film simply alternates shots of Sheridan, in all but one riding his horse, with battlefield shots, and might thus seem a clear suspenseful "ride-to-the-rescue" alternation. However, this appearance is deceptive. Although the shots of the battle are impressively graphic, they do not, in

the fragments at any rate, really show any proairetic logic – they are pictures of a battle, not the narration of a battle. And the alternating pattern derives directly from the famous poem *Sheridan's Ride*, written by Thomas Buchanan Read in 1864, with its end-of-stanza lines repeated with slight variations: «And Sheridan twenty miles away. [...] And Sheridan twenty miles away. [...] With Sheridan fifteen miles away. [...] With Sheridan only ten miles away. [...] With Sheridan only five miles away. [...] From Winchester down to save the day. [...] From Winchester, twenty miles away».

In my previous article, I argued that there were no unequivocal examples of alternating editing in the films made in 1909, at least as far as could be told from the Paper Print fragments. I would now qualify that claim a little, and note that the minimal alternation which was seen in the earliest examples, which persists into the 1907 and 1908 films, and could be said to be the Vitagraph norm in handling alternation, is also found in the 1909 titles. However, although many of the narratives do have more than one strand of action, sometimes involving the suspenseful anticipation of how the strands will join or rejoin, alternations between the strands of more than one or two shots from each are not found. In order to illustrate and explicate this, it seems necessary to give fairly long shot breakdowns of complete films. By 1909, not only are some titles approaching a full reel in length, but Vitagraph films tend to have a relatively large number of shots compared with those of all other American producers but Biograph.

In *The Fisherman; or, Men Must Work and Women Must Weep*<sup>21</sup>, Ben Bourne and his son take leave of Mrs. Bourne and the son's little sister and go out on a fishing trip. Their boat is capsized by a squall, and only the father is left clinging to the upturned boat. Mrs. Bourne rows out and rescues her husband, but there is no sign of the son. He is washed up on the beach, and when the Bournes reach him, he appears to be dead, but artificial respiration brings him round and the family are reunited. The film follows the family until the departure of the men; there is then an alternation of scenes: boat at sea/women returning to their home/boat capsizing/Mrs. Bourne coming out of their home to look out to sea. The film then follows Mrs. Bourne until she reaches her husband and starts back to shore with him. Another minimal alternation shows fishermen finding the son in the sea and bringing him ashore. In the next shot the fishermen are joined by Mr. and Mrs. Bourne, and the son is revived in the last shot.

1. A fisherman's shack by the beach. [Ben Bourne, a fisherman, his wife Nellie, and their adolescent son Little Ben and four-year-old daughter Lucy enter from the shack]. The family collect fishing gear. [They exit].
2. The shore, with a boat drawn up on it. [The family enter]. Big Ben and Little Ben ready the boat, helped by Nellie and Lucy. They push the boat out, Big Ben gets in, followed by Little Ben. [Nellie and Lucy watch as the boat is rowed out to sea].
3. The boat in the open sea. Big Ben and Little Ben catch fish. [A squall begins].
- 4 (as 1). But tilted up. Nellie and Lucy enter. [They go off into the shack].
- 5 (as 3). [Big Ben tries to ship the oars, but the boat capsizes]. Big Ben clings to the upturned boat, but Little Ben is nowhere to be seen. Big Ben waves for help.
6. Same shack as in 1 and 4, but more frontally filmed. [Nellie enters from the shack with a lantern]. Nellie looks off towards the sea. [She exits].
7. Shore (not the location of 2). [Nellie enters]. Nellie holds up the lantern and looks out to sea.
8. Shore with boat. [Nellie enters with lantern, pushes boat into the water]. Nellie gets into the boat. [Nellie rows out].
9. The open sea. The upturned boat with Big Ben astride the keel. [Nellie rows in]. Nellie helps Big Ben into her boat. [Nellie rows the boat off].



10. The open sea. [Nellie rows the boat on]. As Nellie rows, Big Ben sits helpless with exhaustion and grief near the stern of the boat. [Nellie rows the boat off].
11. Rocky shore. [Little Ben floats in. Two fishermen enter]. The fishermen haul Little Ben ashore. [The fishermen carry Little Ben off].
12. Shore. [Nellie rows the boat on and beaches it. She helps Big Ben onto the beach]. Nellie and Big Ben come up the beach. [The fishermen enter carrying the unconscious Little Ben. Nellie and Big Ben join them, grief-stricken, and the whole group exits].
- 13 (as 1). [The two fishermen carry Little Ben on and lay him down in front of the shack. Nellie and Big Ben follow them on]. Nellie and Big Ben weep over their apparently dead son. One of the fisherman applies artificial respiration. [Little Ben recovers consciousness. The Bournes offer up a prayer of thanks].

The following reconstruction of *An Alpine Echo; or, The Symphony of a Swiss Music Box*<sup>22</sup> combines information from both surviving print and the Paper Print fragments (there were probably originally a main title and an opening subtitle before what I have numbered shot 1; the closer framing of shot 45 indicates that it is the last shot other than a "The End" title)<sup>23</sup>.

1. (Not in NFTVA print). Carpenter's shop in the Swiss Alps. An old carpenter and his grandson Antoine put the final touches to a music box.
2. The living room in Grandfather's chalet. He and Antoine listen to the music box. [They hear something and run to the rear window to look out].
3. Model shot of a mountain valley. An avalanche rolls down into the valley.
- 4 (as 2). [Grandfather and Antoine exit].
5. Outside the chalet. [Antoine runs off as Grandfather enters from the chalet door]. Grandfather runs forward. [Grandfather runs off].
6. Rocks. Grandfather and Antoine descend a steep rock, using a rope. [Antoine jumps off bottom of screen].
7. A pile of rocks and timbers, the remains of a house crushed by the avalanche. [Antoine runs in and finds a little girl, Lena, buried in the debris]. Antoine picks Lena up. [He carries her off. Grandfather enters and drags a dead man, Lena's father, from the debris].
8. The bridge over a stream. [Antoine enters, carrying Lena. He puts her down, gets water from the stream, and tries to revive her with it. He calls off and Grandfather enters]. Grandfather picks up the unconscious Lena. [Grandfather starts to carry her off].
- 9 (as 2). [Antoine enters and removes things from the bed under the windows. Grandfather enters carrying Lena, and seats her by the stove]. Antoine starts the music box. Lena stirs and wakes. She listens to the music box. [Lena falls back asleep].
10. [Title: ONE YEAR LATER: Childish Love].
11. Mountain road. Antoine and Lena leading a cow.
12. Road passing through open double gate in front of a duckpond. [Antoine and Lena enter with the cow and come forward through the gate. Antoine and the cow exit. Lena closes the right leaf of the gate. Antoine re-enters and closes the left leaf. As they meet in the middle, they kiss]. They skip together. [They exit].
- 13 (closer version of 5). [Grandfather descending steps from the chalet, carrying the music box. He sits at the bottom of the steps and calls. Antoine and Lena enter]. Grandfather, Antoine and Lena listen to the music box.
14. [Title: TEN YEARS LATER].
- 15 (as 2). [Lena at the stove, Antoine and Grandfather eating breakfast at the table. The children are now grown up (change of actors). Antoine is in *Lederhosen* and carrying a rope. The music



- box is on the bench by the stove. Antoine caresses it as he makes preparations to leave. He says goodbye to Grandfather, kisses Lena].
16. The porch of an inn, in chalet style, with a sign reading "Der grünen Kranz". A party of tourists and guides is waiting outside. [Antoine comes forward to join them. As he does so, the American girl and her woman companion join the group. The chief guide introduces them to Antoine. The American girl confides to her companion, with giggles, that Antoine is very handsome]. Antoine is smitten by her, to the girls' amusement. [The whole party exits].
  17. A mountain path, with the party walking towards camera, roped together. [Most of the party exit, but the American girl and her companion linger as Antoine, the rearmost guide, comes up to them. The American girl complains she has twisted her ankle (but grins conspiratorially to her companion). Antoine picks her up and carries her off].
  18. Different view of the steps of Grandfather's chalet. [Lena is coming down the steps, carrying a basket]. Lena goes to the right, smiling happily.
  19. [Same angle as 12, longer framing. Lena enters between the gates and stops at a bridge over a stream. She looks off. She comes forward across the bridge and takes a field path away from the road and exits].
  20. A path in a rocky defile. [Antoine supports the American girl on from the rear. She sits down and he examines her ankle]. Lena appears at the rear of the defile. [The American girl gives Antoine her card. Lena sees, and registers shock. Antoine and the American girl exit front. Lena comes forward down the defile, expresses despair, and begins to exit].
  - 21 (as 2). Lena and Grandfather. [Antoine enters]. Antoine sits moodily at the table. [Grandfather offers him food, but he refuses. Lena opens the music box, but he angrily rejects the sound and goes to the window rear left. Lena tries to comfort him].
  22. (Not in NFTVA print). Rocky countryside. Antoine and the American girl courting.
  23. Hotel room. [The American girl and her companion enter in outdoor clothes]. The American girl and her companion laugh together about Antoine. [Two hotel servants enter. The American girl gives one of them a letter. The servant takes the girls' trunks off. The American girl and her companion start to exit].
  - 24 (approximately the same as 13). [Grandfather and Lena are sitting on the bench, Antoine is coming from the rear, dressed as a guide. He sits on the bench, Grandfather and Lena rise. The hotel servant of 23 enters and gives Antoine a letter. The servant exits]. Antoine stands to read the letter.
  25. [Insert letter: I cannot accept your proposal. I am leaving unexpectedly for America. Call on me – if ever you come to New York. Beatrice Pastor].
  - 26 (as 24). Antoine expresses despair, refuses Lena's comfort, and exits up the stairs. Grandfather and Lena try to comfort each other].
  - 27 (as 2). Antoine enters. He sits at the table, and makes a decision. [He gets up, gets writing things, and sits back down at the table and writes].
  28. [Insert letter: My dear Uncle and Marie: – I am following the American lady to the United States. When I have won her you shall hear from me. Antoine].
  - 29 (as 2). [Antoine puts the letter on the music box. He goes towards the door].
  30. (Not in NFTVA print). The exterior of the chalet in a new view. [Antoine enters from the chalet]. Antoine says goodbye to the chalet and the scenes of his youth. [Antoine exits].
  - 31 (Not in NFTVA print). (As 2). [Grandfather and Lena enter and find the letter. Grandfather reads it]. Grandfather and Lena are disconsolate.
  32. [Title: ONE MONTH LATER].

33. (Not in NFTVA print). Porch of a New York town house. [Antoine, still in his *Lederhosen*, enters]. Antoine points at the door – he has found the place. [He goes to the door, he knocks, a servant answers, and Antoine hands in a note. The servant exits into the house].
34. A fashionable salon, with the American girl sitting in the chair. [The servant enters and hands the American girl Antoine's letter on a salver. He awaits instructions, as the American girl rises and reads the letter]. The American girl paces furiously backwards and forwards. [She gives the servant orders, he exits].
35. A similar room. Antoine is sitting on a settle, hat in hand. [The servant enters, followed by the American girl]. The American girl tells the servant to throw Antoine out. [He protests, she tears up the letter. He starts to exit].
36. [Title: TWO YEARS LATER: ALONE IN THE WORLD. The Promise to search for the Wanderer].
- 37 (as 2). There is now a bed in front of the stove, the music box as usual on the bench by the stove. Grandfather is lying in the bed. Lena is kneeling, clutching Grandfather's hand. A priest is administering last rites. Grandfather points to the music box. [He makes Lena swear an oath to take the music box to Antoine, and expires].
38. [Title: MARIE ARRIVES IN AMERICA].
39. Real New York street, with iron railings and a gate, the building behind having "Ellis Island" written on it (the Ellis Island ferry terminal?). A crowd is coming through the gate onto the street, including Lena with the music box wrapped in a shawl.
40. [Title: ONE MONTH LATER: A Stranger in a Strange land. THE SEARCH FOR ANTOINE].
41. A poor room in a boarding house. The music box is on a table. [Lena enters followed by her landlady. Lena sits]. The landlady demands rent. [Lena decides she must sell the music box. She wraps it in her shawl].
42. The street exterior of a junk shop, with signs: "Swiss Carvings a Specialty"; "Antiques". [Lena enters, carrying the music box]. Lena points to the signs. [She exits into the shop].
43. Inside the junk shop, with the back room visible through a glazed door and windows. [Antoine in an apron is examining a carved chair. The shopkeeper enters rear, and sends Antoine off rear. His back can be seen through the glass panels in the rear door. Lena enters front, carrying the music box. Antoine disappears from view in the back room]. Lena tells the shopkeeper she has something to sell him. [Lena hands the music box to the shopkeeper. He opens the box and listens to the music, and then makes Lena an offer].
44. The back room of the junk shop. [Antoine is working at a bench. He turns as he hears the music box and drops his tools. He reaches out as superimpositions of Grandfather, then Lena and Antoine as children, are faded in and out]. A superimposition fades up of Lena reaching towards the real Antoine.
- 45 (Closer version of 43). [Lena is sitting disconsolately while the shopkeeper listens to the music box. Antoine is in the rear doorway. He asks the shopkeeper where he got the box, and the shopkeeper points to Lena. Antoine turns, Lena rises]. Lena and Antoine join hands. [The shopkeeper gives Lena back the box. Lena and Antoine exit].

For most of the film, the narrative has two strands. The opening follows Antoine and his grandfather as they rescue and adopt the orphaned Lena, and then Antoine and Lena's childish romance. When Antoine is seduced by the American girl, there is a four-shot alternation (shots 17 to 20) between Antoine and Lena, ending when Lena sees the couple kiss. There is a two-shot alternation between Antoine writing and leaving the letter announcing his departure and his grandfather and Lena finding and reading it. Then the two strands are shown in blocks: shots 32 to 35 relate

Antoine's adventures in New York until he leaves the American girl's house in despair; then shots 36 to 42 show the grandfather's death and Lena's trip to New York and search for Antoine. After Lena arrives outside the junk shop, three shots alternate between Antoine then Lena in the front room of the shop (which Antoine leaves before Lena enters), Antoine in the back room, and the reuniting of the couple in the front.

*The Little Father; or, The Dressmaker's Loyal Son*<sup>24</sup>:

1. Interior, the house of the widowed Mrs. Northfield, a dressmaker. She is there with her adolescent son Robert, younger daughter, and baby. She finishes a blouse she is working on, and prepares to leave. [She leaves with the blouse. Robert leaves for his work].
2. The boudoir of Mrs. Aldcorn, a rich woman and patron of Mrs. Northfield's. [She takes off jewelry and hides it. The dressmaker comes in with the blouse]. Mrs. Aldcorn looks at the blouse and notes a problem with the work. [Mrs. Northfield agrees to deal with it there and then. She settles down to work, while Mrs. Aldcorn leaves. The work finished, Mrs. Northfield leaves (this might happen in shot 4)].
3. Street, with news stand. The news stand has a "for sale" notice posted on it. [Robert enters]. Robert greets the old proprietor. [The proprietor hands Robert newspapers to deliver. Robert exits with them].
- 4 (as 2). [Mrs. Aldcorn comes in and starts to dress for dinner. She looks for her jewelry, but it is not where she incorrectly remembers having left it. She calls her husband, who comes in]. She explains to her husband what happened, showing him the finished blouse. [They leave to get the police].
- 5 (as 1). The Northfields are gathered. [The Aldcorns arrive with the police and take Mrs. Northfield away].
6. Court room. Mrs. Northfield is on trial for stealing Mrs. Aldcorn's jewelry. Her children are among the audience at the trial. Mr. Aldcorn gives evidence. [Mrs. Northfield is found guilty and condemned to prison. Robert promises to look after the other children while she is in prison. Mrs. Northfield is taken away to prison].
7. The street. Robert is laying out newspapers on the news stand. [He proposes buying the news stand from the old proprietor. Possibly he makes arrangements with a second-hand dealer to sell items of the family's furniture to help pay for it].
- 8 (closer version of 1). Furniture is missing. [The scene may begin with the furniture being removed for sale to the second-hand dealer]. The three children make and eat dinner in the absence of their mother in prison.
- 9 (as 2). Mrs. Aldcorn finds the hidden jewelry. She calls her husband and tells him. [They rush out to exculpate Mrs. Northfield].
10. The office of the prison. [The Aldcorns arrive and explain to the governor that they have found the supposedly stolen jewelry. The governor calls for Mrs. Northfield's release, and she is brought from her cell]. The Aldcorns apologise to her.
11. Different view of the news stand, now enlarged. The "for sale" sign has gone. Robert is selling newspapers at the stand. A policeman is standing beside him. [The policeman may have entered to tell him that his mother has been exonerated. Mrs. Northfield and the Aldcorns enter. Aldcorn gives Robert money to expand his newspaper business].

The departures of Mrs. Northfield and Robert in the first scene introduce two of the other spaces, and hence narrative strands: the Aldcorns' house and the news stand. A minimal alternation follows as the Aldcorns discover the supposed loss of the jewelry and we return to the

Northfields' house for the arrest. The film continues to alternate scenes in the established locations, but without the immediate connection typical of last-minute-rescue alternations.

*The Power of the Press*<sup>25</sup> was the last film Vitagraph released in 1909:

1. Title: *The Power of the PRESS, or Politics VS. Journalism, Produced by the Vitagraph Co. of America*
2. Title: *The Mayor of Griggsville and the New Editor.*
3. Interior of a bar, with several men in cowboy costume drinking. Bill Mawson, the Mayor of Griggsville, enters. Another cowboy follows him on and shows him a newspaper.
4. Newspaper insert: *Since Mr. Mark Lamson, late Editor of the Press has found it necessary to leave town for the good of his health, we are glad to announce that his place as Editor of the Press will be filled by John Masden a young Journalist from Kansas, who will conduct the paper on the same free and outspoken lines as heretofore.*
- 5 (as 3). John Masden enters carrying a case. He puts down the case and orders a whiskey, while the Mayor and his cronies are laughing at the newspaper story. The Mayor calls John over and tells him that he, the Mayor, will decide what the newspaper will print. John says no, I will decide. He exits.
6. Title: *The Mayor's niece has an Adventure.*
7. House porch from the sidewalk. The Mayor's niece and three women friends come onto the porch. The niece comes down the steps, waves goodbye to her friends, and exits.
8. The house from the road. The niece comes through the garden gate and turns towards front. Two drunks enter and make advances to her. She expresses indignation. John enters and tells the drunks to leave the woman alone. They refuse, a fight follows, and he knocks them down. They exit. John escorts the niece off.
9. Title: *The Mayor Makes a Proposition.*
10. The Mayor's dining room, with the Mayor sitting facing front. His niece and John enter. She tells her uncle about the adventure. The Mayor expresses pleasure, and rises. The Mayor offers to shake John's hand in gratitude, then recognizes him, and John recognizes the Mayor. Though both bristle, they shake hands. The Mayor offers John a drink; he refuses, but sits at the table and accepts a cigar. The Mayor asks his niece to leave them alone, and she exits. The Mayor gestures to the newspaper on the table, and asks John to lay off, but John refuses. The Mayor takes money from his pocket and offers it to John, but he again refuses, stands up, lectures the Mayor, and exits. The Mayor rises, and thinks.
11. Title: *Trouble brewing.*
- 12 (as 3). The Mayor enters and gets a drink from the barman. A cowboy enters and shows the Mayor a copy of the newspaper. The Mayor reads, expresses fury, and exits. The cowboy relays the news to the barman.
14. Title: *Incriminating Evidence.*
15. The offices of the Press, with the printing press rear right. John is sitting behind the table, a compositor is at work by the press. The compositor takes a proof from the press and brings it to John, who rises and looks at it. It reads: *The Press, CORRUPTION EXPOSED, MAYOR AND COUNSEL [sic] GRAFTERS, THE PRESS FIGHTS FOR PUBLIC AND POLITICAL PURITY.* The compositor exits and John sits down again. The Mayor enters. He and John discuss the paper. John gets a document out of his pocket and reads it out. John and the Mayor sit back down. The Mayor tries to grab the document without success. He begs for it, offers money for it, then draws a gun, and knocks over the lamp. In the succeeding darkness, John crouches behind the desk, gets his own gun from a drawer, and holds the Mayor up with it.

The Mayor retreats, making threats, and exits.

16. Title: *The Conspiracy*.

17 (as 10). The niece is sitting at the table. The Mayor enters with two cowboys and tells his niece to leave. She does. The Mayor and the cowboys sit and plot.

18. Title: *A listener*.

19. Partly open door, with the niece, in chiaroscuro medium long shot, listening.

20. Title: *The Warning*.

21 (as 14). John is at his desk. The niece runs in and begs him to run away. He refuses, and makes light of the threat. Nevertheless, he carefully checks and loads his revolver. She exits without him noticing. He gets back to work.

22. A field. The niece, on horseback, rides through.

23. The sheriff's office, with the sheriff sitting at his desk and deputies standing. The niece runs in and calls to the sheriff, who rises. Everyone exits.

24 (as 14). John is at his desk, left. He hears something and turns to look out of the window. The Mayor, in cowboy costume and with a kerchief over his face, enters and holds John up at pistol point. John attacks the Mayor, pulling off his kerchief, but cowboys run in, overpower John, tie him up, and gag him. The Mayor blows out the light and all exit, manhandling John along with them.

25. Countryside with a settlement rear left and a road. The niece, the sheriff, and four deputies ride along the road.

26. A tree with a large overhanging branch in a wood. One of the cowboys is tying a noose to the branch. They Mayor and other cowboys drag John in and get the noose ready.

27. River and a line of trees. The sheriff, the niece, and the deputies ride in, dismount, and exit into the trees.

28. Title: *Right is Might*.

29 (as 25). The Mayor and cowboys are preparing to hang John. Suddenly they turn to look off, then flee, as the niece, the sheriff and the deputies enter. The sheriff holds up the masked and disguised Mayor as the niece unties John. John grabs a gun, says he will guard the prisoner. The sheriff exits after the rest of the gang, leaving the Mayor, John and the niece on the scene. John drops his gun and tells the Mayor to flee. The Mayor is amazed, lowers his mask, and expresses shame. John offers him his hand. The Mayor shakes it. The Mayor exits. John and the niece embrace.

The main two strands of the story involve John Lamsden on the one hand and the Mayor and his sidekicks on the other, but a secondary division appears at the end between Lamsden and the Mayor's niece. Most of the time, the first split is handled by having characters from one strand go to the locations principally associated with the other, creating a very minimal alternation. Only at the very end, when Lamsden refuses the Mayor's niece's advice to flee and she goes to get help for him from the sheriff, is there an eight-shot alternation (A-B-B-A-B-A-B-Title-A) between Lamsden and his captors on the one hand (A), and the niece and the sheriff on the other (B); even here, the first pair and the last are linked by the presence of the niece on both sides of each.

So, to summarize, the filmmakers at the Vitagraph Company of America<sup>26</sup> began using a form of alternating editing in 1906, and continued to use it until at least the end of 1909. However, for the most part they kept the number of alternations needed to tell the story to a minimum; only in 1907-8 are there any signs of their developing multiple sets of shots in different strands of the story in such a way as to orchestrate a climax (*The Mill Girl*). In 1908, alternation is primarily



used in comic films (*Get Me a Step-Ladder*), as a way of dilating the film in order to multiply repetitions of gags (*Sheridan's Ride* is an exception, its multiple alternations deriving from the literary source rather than from any filmmaking strategy). In 1909, the Company reverted to the minimal use they had pioneered three years earlier. In such film as *An Alpine Echo* and *The Power of the Press* we can see the beginnings of the typical Vitagraph method of constructing a film in the early 1910s: laying out scenes consisting of a single shot or a master shot with inserts and linking them with titles (note the way the middle part of *The Power of the Press* consists of a series of such one-shot scenes introduced by titles).

At the Biograph Company in the same period, D.W. Griffith (the only director at the company from his debut in June 1908 until the very end of 1909) adopted the device of alternation after about a year of directing, but from the start it assumed much more importance to his work than it ever did to the Vitagraph directors. In my first entry for the *Griffith Project*, I noted how Griffith's films are built around a climactic situation; to set up that situation requires backstory, so the films consist of an establishing part, using stereotype, pantomime, even a charades-like acting out of words, to lay out the characters and their motivations as briefly as possible, so that the climax can be milked, extending it to fill more than half of the film<sup>27</sup>. A film like *An Awful Moment*<sup>28</sup> shows how this was done before Griffith started using alternation. The backstory consists of one shot in a courtroom, in which Judge Mowbray sentences an Italian gangster, and his wife Fiammetta vows vengeance (stereotype being the main resource here). Fiammetta follows the Judge home, climbs to a balcony and looks in through the window. Three rooms of the Mowbray apartment are shown; the bedroom of the wife and daughter, the husband's study, and a room between them, which contains the window to the balcony. The season of the release then motivates the separation of the husband from his wife and daughter: he goes to his study to prepare his present to her, while she unwraps and puts under the Christmas tree in the bedroom her present to him, which is a shotgun. While they are thus occupied, Fiammetta comes in through the window, sees the wife putting the shotgun under the tree through the keyhole, waits until she has settled to sleep, then goes in, chloroforms her, and ties her up with the gun set up pointing at her, with a string from the trigger to the doorknob so that when the Judge opens the door, he will shoot his own wife. The situation is resolved when, just as the Judge is reaching for the doorknob, the daughter removes the string from the doorknob. The climactic dilation here is provided not by true alternation, but by room-to-room cutting (and the rooms are already laid out side-by-side and shot so as to preserve screen direction in the way which remained standard for Griffith throughout his career), with cuts on characters going through doors, or looking through keyholes (a method already used in such Vitagraph films as *The Boy, the Bust and the Bath*)<sup>29</sup>. Alternating editing has clear advantages over such cutting for the same purpose: action and direction matching are obviated, so that the climax can be dilated to whatever degree will fit in the reel, and timings can be fine-tuned in the editing phase. Not surprisingly, once he had hit on the device, Griffith took alternating editing much further than anyone did at Vitagraph. Even such an early Griffith-directed film with alternating editing as *The Drive for a Life*<sup>30</sup> has a twenty-shot sequence: A-A-A-B-A-B-insert-B-A-A-B-A-B-A-B-A-A-B-A-B switching between the hero racing in his automobile to prevent his fiancée from eating some poisoned candy on the one hand (A), and the candy arriving, being received, opened, and prepared for eating on the other (B). Later, when (probably because of the difficulty of coming up with new plot ideas) Griffith turned to combining different plots and resolving them together in the climax as his basic form of one-reel film construction, alternating editing became even more significant, since, as well as protracting and orchestrating the climax by an alternation, he built the exposition section of his films by alternating between the different plots.

Meanwhile the Vitagraph filmmakers had different ambitions than the very concentrated climactic action favoured by Griffith. The 1909 films and fragments show a tendency to simplify and linearize narratives, allowing for stories spread over long periods of time and distant spaces like *An Alpine Echo*. Stories of that kind had no place for alternations longer than two or three shots.

- 1 George C. Pratt, "In the Nick of Time: D.W. Griffith and the 'Last-Minute Rescue'", in *Image*, Vol. VI, no. 3, March 1957, reprinted in Marshall Deutelbaum (ed.), "*Image*" on the Art and Evolution of the Film, Dover Publications [for] the International Museum of Photography, New York 1979, pp. 74-78.
- 2 Barry Salt, "The Physician of the Castle", in *Sight and Sound*, Vol. 54, no. 4, Autumn 1985, pp. 284-285.
- 3 Eileen Bowser, *Toward Narrative, 1907: The Mill Girl*, in John L. Fell (ed.), *Film before Griffith*, University of California, Berkeley CA 1983, pp. 330-338.
- 4 Christian Metz, *Problèmes de dénotation dans le film de fiction*, in *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, Vol. I, pp. 130-131.
- 5 Cf. Barry Salt: «Even in 1910, when Griffith had already shown in scores of films what could be done with many cuts between parallel lines of action, one can only find limited use of a few such 'cut-backs' in a few Vitagraph films such as *The Telephone* and *Society and the Man* which happen to have plots that definitely call for the use of the device» (Barry Salt, *Vitagraph films: A Touch of Real Class*, in John Fullerton (ed.), *Screen Culture: History and Textuality*, John Libbey, Eastleigh 2004, pp. 57-58).
- 6 *Frammenti Vitagraph alla Library of Congress*, in Paolo Cherchi Usai (ed.), *Vitagraph Co. of America: il cinema prima di Hollywood*, Studio Tesi, Pordenone 1987, pp. 279-321 [english version: *The Vitagraph Fragments in the Library of Congress Paper Prints Collection*, in John Fullerton (ed.), *Screen Culture: History and Textuality*, cit., pp. 73-98].
- 7 There are also usually shots represented in the fragments that are not in the extant prints. Sometimes this is because of footage lost in the surviving prints, but other prints show no signs of the kind of wear or splices at the corresponding places that would indicate loss after release. It seems probable that the fragments were printed for the Copyright Office before the final editing of the film, and shots would then be cut for reasons of length or balance.
- 8 Roman Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, MIT, Cambridge MA 1960, p. 358.
- 9 In "chase films" in the first years of the century, the pursued characters and their pursuers each run through a scene, usually both entering and exiting, before another scene is presented, and the pursued and pursuers both run through the new scene, and so on. In the classical-period form, the pursued run through a scene, then another scene shows the pursuers, a third scene the pursued further on, and a fourth the pursuers, perhaps in the same scene as the first scene showing the pursued. This is taken by Christian Metz, as exemplary of the alternating syntagm (see Christian Metz, *Problèmes de dénotation dans le film de fiction*, cit., p. 130).
- 10 Copyright: July 3, 1906; 640 feet; materials: Library of Congress Paper Print fragments and Museum of Modern Art print.
- 11 Copyright: January 17, 1907, but not advertised until March; materials: Paper Print fragments.
- 12 See *The Vitagraph Fragments in the Library of Congress Paper Prints Collection*, cit., pp. 80-82.
- 13 Copyright: April 16, 1907; 250 feet; materials: Paper Print fragments.
- 14 Copyright: July 31, 1907, first advertised September 7, 1907; 475 feet; materials: National Film and Television Archive, London, print and Paper Print fragments; summary: *Kinematograph and Lantern Weekly*, Vol. 1, no. 19, September 19, 1907, p. 310.
- 15 Copyright: September 17, 1907; 700 feet; materials: NFTVA print and Paper Print fragments.
- 16 Copyright: March 7, 1908; 300 feet; materials: Paper Print fragments; summary: *Moving Picture World*, Vol. 2, no. 13, March 28, 1908, p. 270.
- 17 Copyright: July 9, 1908; 185 feet; materials: NFTVA print and Paper Print fragments.
- 18 Release date: December 5, 1908; 652 feet; materials: Paper Print fragments; summary: *Moving Picture World*, Vol. 3, no. 23, December 5, 1908, p. 463.



- 19 Release date: November 14, 1908; 435 feet; materials: Paper Print fragments; summary: *The Bioscope*, no. 117, January 7, 1909, p. 20.
- 20 Release date: December 15, 1908; 327 feet; materials: Paper Print fragments; summary: "Stories of the Films", *Moving Picture World*, Vol. 3, no. 25, December 19, 1908, p. 511.
- 21 Release date: September 7, 1909; 430 feet; materials: Paper Print fragments; summary: "Stories of the Films", *Moving Picture World*, Vol. 5, no. 12, September 18, 1909, pp. 389, 391.
- 22 Release date: September 11, 1909; 990 feet; materials: NFTVA print and Paper Print fragments; summary: "Stories of the Films", *Moving Picture World*, Vol. 5, no. 12, September 18, 1909, p. 389.
- 23 The name of the heroine and the relationship to Antoine of the old wood-carver in the titles in the NFTVA print differ from those in the *Moving Picture World* summary. In my description, I follow the summary, in order to bring this description closer to those of films for which I only know the Paper Print fragments, which all lack titles. Material in single square brackets here is not my hypothetical reconstruction but a description of elements in the NFTVA print that are not found in the Paper Print; material which is hypothetical reconstruction of elements missing from both sources is in double square brackets.
- 24 Release date: September 14, 1909; 610 feet; materials: Paper Print fragments; summary: "Stories of the Films", *Moving Picture World*, Vol. 5, no. 12, September 18, 1909, p. 391.
- 25 Release date: December 28, 1912; 977 feet; materials: George Eastman House print; summary: "Stories of the Films", *Moving Picture World*, Vol. 5, no. 27, December 31, 1909, p. 973.
- 26 At the beginning of the period covered by this essay, most Vitagraph fiction films were probably directed by James Stuart Blackton in person. By the end, although the Company did not yet publish directors' names, so many films were being issued that the director-unit system was almost certainly already in place, in which case it is likely that *An Alpine Echo* was directed by Charles Kent, and *The Power of the Press* by Van Dyke Brooke, since these actors who later became acknowledged leaders of such units feature in these films.
- 27 Paolo Cherchi Usai (ed.), *The Griffith Project. Vol. II: Films Produced in January-June 1909*, British Film Institute/Le Giornate del Cinema Muto, London-Pordenone 1999, pp. 75-76 (title 126, Twin Brothers).
- 28 Release date December 18, 1908, 737 feet; material: Paper Print; summary: *Biograph Bulletin*, no. 197, December 18, 1908.
- 29 Copyright: July 24, 1907; 425 feet; materials: NFTVA print and Paper Print fragments. It should be said that this interpretation depends on my assumption that, in 1908, Griffith would not have used the type of temporal overlap found in such films as *Life of an American Fireman* (Edison, 1903; see Noël Burch, *Life to Those Shadows*, British Film Institute, London 1990, pp. 204-207). The Paper Print consists of complete shots rather than the fragments of the Vitagraph deposits, but the shots are not in release order. The scene in which the gangster's wife sees the Judge leave Mrs. Mowbray in the bedroom and go into his study, then climbs into the room, looks into the bedroom through the keyhole, and finally exits into the bedroom, is one shot, but I am assuming that the shots showing the husband preparing his present in the study and the wife laying the shotgun under the tree would have been cutaways from the scene in a release print. Stephen Higgins provides a tentative reconstruction of the release order in his entry on the film in Paolo Cherchi Usai (ed.), *The Griffith Project. Vol. I: Films Produced in 1907-1908*, British Film Institute/Le Giornate del Cinema Muto, London-Pordenone 1997 (title 75). My reconstruction differs somewhat from his, I think because the print he viewed included the original shot labels whereas the one I did omitted them (or I failed to notice them), so he knows that sequences I considered a single shot were originally separate scenes.
- 30 Release date: April 22, 1909, 940 feet; materials: NFTVA print and Paper Print; summary: *Biograph Bulletin*, no. 233, April 22, 1909.



## TO ALTERNATE/TO ATTRACT? THE SKLADANOWSKY EXPERIMENT

Janelle Blankenship, New York University

Utilizing in this essay the story of Max and Emil Skladanowsky as my vantage point, I would like to test the concept of *alternance* and probe its multiple meanings for the field of early cinema. Trying to forge a new dialogue between structuralist analysis and new film historicism, I will first trace contemporary uses of the term alternation in trade literature, technical manuals and patent language. I am particularly interested in the dissolve, the debt early cinema pays to magic lantern culture and in alternation as a programming device and projection trick. In the final section of my paper, I turn to the "rhyming effects" and editing structures that govern the early cinema experiment of the 1895 *Wintergarten Program*. If the dream of perfecting «alternating pictures»<sup>1</sup> first arises in the arena of magic lantern projection, it is indeed significant that the Skladanowsky experiment also views filmmaking from within this horizon, probing the possibilities and limitations of showmanship itself.

«What does the name Skladanowsky mean for film audiences?», a German newspaper asked its readers rhetorically in March 1935. The answer provoked the audience to think in nationalist terms: «Not one of the hundreds of thousands of film spectators who visit the theater day after day would ever have guessed that it is a German who is to thank for the technical miracle of film»<sup>2</sup>. On the 40<sup>th</sup> anniversary of the "birth" of cinema, the problem of origins had become highly politicized. That same month an article entitled "«Die Rache der Frau Schultze': Max Skladanowsky erzählt von der Erfindung des Kinos" ["«Die Rache der Frau Schultze': Max Skladanowsky talks about the Invention of Cinema"] appeared in the local daily *Stuttgarter Neues Tagesblatt*, announcing a special event in the creation of a national film history:

*During the next few days in Stuttgart it will be possible to study the starting point and final culmination of the gigantic development that film has taken since its first public exhibition in the year 1895. The audience at the Friederichsbau will see both the first film strips of the inventor of cinema by Max Skladanowsky as well as The Triumph of the Will, the new party rally film of the German Reich*<sup>3</sup>.

The vaults of the early film archive opened just in the nick of time, allowing Dr. Goebbels and the propaganda ministry to lay the foundation for the "miracle" of a new German film industry. Riefenstahl's rallying bodies meet the shadowy sideshow of early cinema, establishing the field of "film history" as a perpetually moving and evolving attraction.

Yet even in the Third Reich, due to the complications of the "Erfinderstreit" or "inventor's argument", the role of Max Skladanowsky in the field of film history remained contested. Major play-

ers in the inventor's argument such as the film industry pioneer Oskar Messter were quick to point out the numerous "flaws" in the Skladanowsky film program and apparatus. Messter was outraged by the commemorative plaque put up by Goebbels and the film committee in the Wintergarten variété to honor Max and Emil Skladanowsky on the 40<sup>th</sup> year anniversary of film. While museum exhibits and national film history programs heralded the Skladanowsky loop films as the "Heiligtum" or sacred relic of German cinematography, disgruntled inventors denigrated the film objects as flawed pre-movies and even denounced their makers as «eastern Polish Jews»<sup>4</sup>.

Although the "Erfinderstreit" with its high-pitched nationalism and anti-Semitic undertones has now become an object of film history itself, the "other scene" of the Skladanowsky invention still haunts us today<sup>5</sup>. This is largely due to the fact, that, unlike the Lumières, the career of the Skladanowsky is heavily indebted to 19<sup>th</sup> century visual culture – the "birth of cinema" for the Skladanowskys is directly related to their magic lantern experiments. It is not the cry of "first" that is of significance, but rather the complex technical history that guides each inventor's approach. The Lumières, for example, looked to the sewing machine for the mechanism they needed for intermittent motion and the family wealth they used to market their invention came from success in the manufacture of photographic supplies. One has also argued that the Lumière films owe a great debt to the subjects and styles of 19<sup>th</sup> century still photography, whereas the filmmaking of Max and Emil Skladanowsky pays homage to the tradition of variety theater showmanship, the family business of itinerant magic lantern projection<sup>6</sup>.

The Skladanowsky brothers projected their Bioscop living photographs on the side stage of the Wintergarten variété on November 1, 1895. One month prior to the Wintergarten billing they had already graced the same theater with their dissolving views or "Nebelbilder". This "other scene" of the "birth" of cinema has a clearly demarcated variété venue. While it has become standard in early cinema scholarship to reference the popular, fairground origins of film, as well as its roots in variety theater, vaudeville, etc., despite the intense amount of research on this subject, one has hardly begun to lift the veil on the itinerant art form that was perhaps most influential for film inventors and pioneers.

One of the central questions in *lanterna magica* scholarship remains the question of narrative and how it is staged. Trying to describe the relationship between storytelling and formal elements of film language through a famous series of meticulously executed shot-by-shot analyses, Raymond Bellour in the 1970s argued that the principle of alternation constitutes the basic structural feature of classical film narrative. For Bellour, alternation represents an intrinsic property of film and is based on a complex hierarchy of repetitions and differences that create formal "rhyming effects" between or within shots<sup>7</sup>. In an interview with Janet Bergstrom in *Camera Obscura*, Bellour argued that the purest form of the principle of alternation can be found in avant-garde film. He suggests that the hypnotic rhythms of experimental and avant-garde film are musical roadmaps of oscillation. Alternating between effects of black and white, the dynamic process of alternation proceeds uninterrupted, unheeded, unchecked<sup>8</sup>. Since it is of immediate importance for the "other scene" of cinema, one might say that the flickering of the dissolving view apparatus also anticipates this "pure alternation" of avant-garde film, reminding us of Christian Metz' famous adage: that the greatest special effect is the cinema itself.

Alternation thus feeds into the "attraction" of early cinema and attractions-based cinema "displays its visibility", like the magic lantern itself. Here we are reminded of Tom Gunning's adage, that early cinema is an art of exhibition that *shows*<sup>9</sup>. But we would do well to also recall that in the era of "late magic", when the *lanterna magica* was perfected and refined as a highly sophisticated "tricknology", the lantern could also *tell*. As Stephen Bottomore and others have noted, lantern shows could also utilize reverse angles and point-of-view cutting, cut in to close-ups and

**(676)****ANIMATED FLOWERS.**

A series of exquisite studies from nature, accurately paired for animating. The first picture is plain, with dull background, the second is most realistically coloured, and will call forth enthusiastic approbation. The Slides are not blacked out, as this would interfere with the delicacy of the subjects.

*Price per pair, unframed, \$2.00.*

- |                                     |                         |
|-------------------------------------|-------------------------|
| 1 Roses                             | 15 Fruit                |
| 2 Passion Flowers                   | 16 Apple Blossom        |
| 3 Dahlias—single                    | 17 Jonquils             |
| 4 Chrysanthemums                    | 18 Narcissus            |
| 5 Bouvardias and Chrysanthemums     | 19 Narcissus Poeticus   |
| 6 Clematis—double                   | 20 Crocuses             |
| 7 Clematis—single                   | 21 Irises               |
| 8 A Basket of Fruit                 | 22 Tulips               |
| 9 Sunflowers                        | 23 Marguerites          |
| 10 Poppies and Corn                 | 24 Orchids (Dendrobium) |
| 11 Orchids (chalconopsis)           | 25 Lilium Auratum       |
| 12 Orchids (cabbleys)               | 26 Petunias             |
| 13 Eucharis Lilies                  | 27 Chrysanthemums       |
| 14 Snowdrops and Lily of the Valley |                         |

Fig. 1

move from exteriors to interiors<sup>10</sup>. The dissolve was one of multiple techniques that embodied both the ingenuity of a mechanical spectacle and the spontaneity of a narrative device used to highlight a transition or scene-change. In late Victorian magic lantern culture, images were paired and thus brought to life. Color was also used to great effect to animate a picture: Hughes, for example, distributed “paired” slides of flowers, in both black and white and color, which would call forth enthusiastic appropriation (Fig. 1).

### Perfect Alternating Pictures

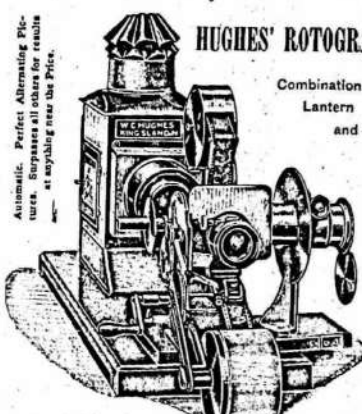
As documented in richly-illustrated manuals, catalogues and price guides, the magic lantern repertoire in the late 19<sup>th</sup> century was far-reaching and embraced multiple genres, from moral reform and the poignant scenes of the photographic “Life Model” series to science, art, history and travel. At the heyday of enhanced optical projection (from the late 1860s until approximately 1905), lantern competition became particularly fierce; numerous technical improvements were made and the program itself – as a narrative frame for one night’s entertainment – became more nuanced and focused. The final phase of this competition transformed the apparatus itself, which could literally “alternate” between lantern and scope, as seen in this advertisement for “Hughes’ Imperial Rotograph” (Fig. 2)<sup>11</sup>. As illustrated in Hughes’ catalogue on the art of projection, “alternation” in the late 19<sup>th</sup> century had a specific temporal register that also fit popular showmanship parlance. To capture audience attention, a successful variety theater program contained a diverse number of acts, new novelties like the cinematograph as well as an eclectic mix of amusing staples and chasers<sup>12</sup>, such as lantern slides.

6

Automatic. Perfect Alternating Pictures. Surpasses all others for results at anything near the Price.

## HUGHES' ROTOGRAPH,

Combination  
Lantern  
and Scope.



Price Reduced to £16 16s. Od.

*Advantages over any other Combination of this kind - Rich pictures projected being nearly equal to film. The change automatically made instant from Film to Lantern Slide. The machine is light. High class engineer's work. Every part, fitted included, solid brass. Napkin Mechanism. Theatrical and Music Hall costing double or triple.*

**HUGHES' IMPERIAL ROTOGRAPH.**  
Automatic Combination Lantern and Scope (as above). For 1,000 feet of Film.  
NOTE - The difficulty of Multiple Sprocket Wheels overcome. **SUCCESS AT LAST!**  
1,000 feet of Film or more runs through as easy as a glove by aid of Mr. Hughes' improved **FIREPROOF SPOOL SUPPLY.**  
Results Perfect. Low Weight. Low Vibration. Portability and Steady Pictures.  
We don't ask for this Outfit, which it is worth, but quote same at net price, viz.:  
**£21 10s. Od.** A really High-class Technical Machine. With Improved automatic light cut-off also Film, registers wide ranging.

**Hughes' Cinematograph Attachment the Photo Rotoscope.**  
Reduced to £7 7s. Can be attached to any Lantern. Perfect results. Dism. with Automatic Combination Lantern and Scope, £11 11s. **BARVELOUB VALUABLE.**  
Grandly Illustrated Cinematograph List 6d. postage and 1d. Film List, 4d. free.

W. C. HUGHES, Specialist in Optical Projection, (Established over 30 Years),  
Brewster House, 82, Mortimer Road, King'sland, London, E.

Fig. 2

The *alternating* apparatus marks an important transitional or “combination” moment in film history where the lantern serves as a complement to and an advertisement for the new technology of the cinema. Hughes’ showman spins the rotating machine, eager to present an audience with a shifting spectacle of slides and film, or “perfect alternating pictures”. This is alternation as an exhibition practice, not a narrative strategy. In addition to highlighting the class act of the Imperial Rotograph, Hughes also advertises a cinematograph supplement or attachment, the “Photo Rotoscope”, which «could be attached to any lantern»<sup>13</sup>. Such scopes could be fitted to the front of any unmodified magic lantern, in a manner befitting of a mechanical effect slide. The animat-ed photographs were also a supplement, a staple “effect” that lanternists offered to audiences.

Hughes was not the only specialist in optical projection to cash in on the new apparatus of the cinematograph. The “combined lantern” also appears as a spectacular device in the supplemental section on the cinematograph in Paul N. Hasluck’s *Optical Lanterns and Accessories: How to Make and Manage Them* (1901)<sup>14</sup>. Hasluck boasts that «the project of so-called animated photographs has given lantern work a new lease on life»<sup>15</sup>. He quips that «combined lanterns and machines used for this work vary in construction, and are known by many names»; the machine he describes «is but typical of many [...] the name “cinematograph” seems the most popular term» and is thus used to «imply all apparatuses for projecting animated photographs»<sup>16</sup>. Husleck

also addresses the problem of lantern time management<sup>17</sup>. When using the cinematograph there was often a built in need for lantern slides and effects: Husleck cautions that working with the cinematograph is frightfully different from working with the usual lantern. He writes that it is particularly difficult to keep an audience entertained while placing or feeding fresh film in the instrument. In order to keep the constant flow of images or "attraction", it was thus «desirable to have an auxiliary lantern ready for the projection of ordinary slides with which to fill the time»<sup>18</sup>.

In this transitional era, magic lantern manuals take on the role of standardizing showmanship effects. Two exhibitors who were particularly skilled in alternating between the magic lantern and living or animated photographs were the German projection artists Max and Emil Skladanowsky. As documented in a program for the Kristall-Salongen Variety Theater Tivoli (Stockholm), in act one of the Tivoli program dated August 8, 1896 the showmen present their most recent attraction, the Bioscop projector and loop films of dancers, wrestlers, the boxing kangaroo, etc. They later reappear in act 15 of the variety theater program under the alias "Professor Morieux" to exhibit a lantern show of dissolving views, chromatropes, comic slides and a spectacular current event, Dr. Fridtjof Nansen's expedition to the North Pole<sup>19</sup>. Another lantern program of 1896 also highlights an X-Ray trip into the interior, the North Pole expedition of Dr. Nansen and a hot air balloon trip to the most interesting parts of the earth<sup>20</sup>. I recently tried to analyze the ideological message of such "rhyming effects" on the programming level in magic lantern exhibition culture, using as my primary case study C. Skladanowsky & Sons' 1885 "World Theater". In their imperialist "Welt Theater", an act on the demise and destruction of Babylon follows the feature on "Deutschlands Besitzungen" or overseas colonies. The German landscape already peers behind the curtain of Babylon's ruins: "Followed by Germany's monumental architecture, waterfalls, etc.". The spectator moves elliptically through world history, from the imperialist age to orientalist pre-history and back to Germany. Finally the fairy tale of the Welt-Theater, Robinson Crusoe, appears as another sight-seeing memoir with an imperial signature. History itself is "dissolved" into empire<sup>21</sup>.

In the "World Theater", alternation is both a programming and a projection trick. Yet what is this magic lantern dissolve and how did Max Skladanowsky use this technological principle to fashion his own filmmaking experiment? Over a twenty year period, Skladanowsky tried to perfect the art of using a biunial lantern or two separate optical systems to project dissolves and other effects<sup>22</sup>. In his elaborate lantern set up, the optical axes of two lenses converged, producing a registered image of discs of light. A special dissolver mechanism, placed in front of or on the lantern allowed Skladanowsky to darken or dissolve the first projected picture, while simultaneously illuminating a second image<sup>23</sup>.

## "Highly Imperfect" Pictures

It was a dissolving view apparatus that also provided the inspiration for the 1895 dual projector invented by Max Skladanowsky for the somewhat rudimentary moving pictures exhibited on November 1, 1895 at the Berlin Wintergarten, a leading variety. The Skladanowsky Bioscop worked in a manner similar to Ottomar Anschütz's double projector for "stroboscopic living pictures" ["Projektionsapparat für stroboscopisch bewegte Bilder"], also called the "projecting electrotachyscope". This apparatus was used to project a large version format of series-photography in the auditorium of a Berlin Post Office in 1894. Whereas Anschütz worked with glass plates, a limited number of frames and horrible clatter, the Skladanowsky dual projector (which was also based on the technology of the dissolving view lantern) exposed and subsequently projected two



alternating and staggered film strips that were looped to create the illusion of a longer take. One strip contained the even frames of a film, while the second strip contained odd numbered frames; when alternately projected the original sequence of the single frames was restored on the screen<sup>24</sup>.

Anschütz had already made clear in his German patent of 1894 that "alternation" (*Abwechslung*), based on the principle of the magic lantern dissolve, was the important technique crucial to his invention for projecting stroboscopic pictures. After viewing the *Wintergarten Program* and Bioscop the famous photographer decided to sue Skladanowsky. A contemporary review, published in the *Berliner Zeitung*<sup>25</sup>, already suggests that the Skladanowsky dual projector was nothing other than a variation of an Anschütz *Schnellseher* enhanced by a magic lantern. Yet "alternation" as a projection trick was not something one could patent during this transitional period. Skladanowsky retorted that the idea for a dual projector was nothing new to a showman who had already spent his entire career perfecting the art of dissolving views<sup>26</sup>. He thus translated not only history, but also his film projection into a "dissolve", claiming that the Bioscop «optically registered one image so that it softly transitioned into the next»<sup>27</sup>.

The truth of the matter is that the Skladanowsky alternating film strips had to be "looped" or repeated several times, to keep flickering to a minimum. And it is highly unlikely that the projection was smooth. I should hasten to add that most film productions prior to Lumière were, as one New York film critic complained in reference to an 1894 kinoscope film, «highly imperfect»<sup>28</sup>.

This early German projection system, with its two film strips which ran in parallel and were alternately exposed, ultimately proved too complicated and limited to survive. The Bioscop was a bulky and unwieldy device, soon superseded by the more common and mechanically simpler single lens, single film systems. The Lumière apparatus was far superior to the Skladanowsky Bioscop or dual projector. And no one was more aware of this than the German inventor himself, who was known to "doctor" his own technology, to keep it from appearing less "primitive" (in one museum exhibit he famously took a second enhanced projector and gave it an earlier production date of 1895)<sup>29</sup>.

Max Skladanowsky and his brother Emil ultimately failed at presenting the public with anything more than a passing novelty. Their living photographs or looped circus acts of gymnasts, dancers, wrestlers, and boxers were enthusiastically received, but the fame of such images was short lived. In the Third Reich, the German film industry leader Oskar Messter would argue that the Skladanowsky films were nothing more than projected series-photography. Yet it is worth pointing out that whereas Ottomar Anschütz' "living pictures" documented a simple movement, such as taking a puff from a cigarette, which only lasted 1 1/2 seconds on the screen, the Skladanowsky films are considerably longer. Although historians sometimes refer to these shorts as six-second loop films, several *Wintergarten* films – including *Italian Peasant Dance* and *A Wrestling Match between Greiner and Sandow* – are approximately twelve seconds in length (almost 180 frames), prior to being looped. Is there more to the Skladanowsky *Wintergarten Program* than initially meets the eye? In what follows, I would like to reevaluate the Skladanowsky variety theater cinema, again taking as my point of departure our two paradigms of alternation and attraction, which also frame the important history of the combination lantern-scope.

Although it was a sideshow-sidestage attraction and a concluding act or chaser<sup>30</sup>, the *Wintergarten Program* enjoyed a very sophisticated billing. The entire film program was advertised in the journal *Der Artist* as a fifteen minute spectacle. The presentation included German intertitles (projected onto a transparent screen using a magic lantern), orchestral music, and an apotheosis or concluding act of the Skladanowsky brothers bowing to their audience – both live and on celluloid. According to eyewitness accounts and archival documents, on November 1, 1895 seven circus acts and one finale were screened on the *Wintergarten* "kleine Bühne":

1. *Italian Peasant Dance by the Children Ploetz-Larella*
2. *Brothers Milton (Comic Bar Exercise)*
3. *The Juggler Paul Petras*
4. *The Boxing Kangaroo (Mister Delaware)*
5. *The Gymnastics Family Grunato or Acrobatic Potpourri*
6. *Kamarinskaja (Russian National Dance)*
7. *Wrestling Match between Greiner and Sandow*
8. *Apotheosis, Max and Emil Skladanowsky*<sup>31</sup>.

One immediately notes striking similarities to Edison's kinetoscope material<sup>32</sup>. There are vaudeville and variety theater performers in both the kinetoscope shorts and the Skladanowsky films: boxing cats-kangaroos, wrestlers, clowns, and folkloric dancers (Figs. 3 - 4). Yet in the Skladanowsky films there appears to be a far more limited notion of cinematic space. The



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

actors/circus performers weave in and out of a lateral axis of movement and do not fit neatly into the frame. There is no deep staging in the Skladanowsky films, only the difficult task of staying on screen (Fig. 5). And although the Skladanowsky films fall squarely in the camp of the “cinema of attractions”<sup>33</sup>, directly bowing to the audience or engaging the spectator, the Edison films such as *Boxing Cats* (1894) or *Cockfight, no. 2* (1894) have an extra “twist”: they often interiorize or emphasize the act of looking. These performances are staged for a diegetic audience which gawks at and/or controls the spectacle. The look in these scenes is motivated. We see, for example, how men are exchanging bets and money behind the arena before, during, and after a cockfight.

The Edison films encapsulate a more defined and refined “scene”, anticipating what Ben Brewster has defined as “deep staging”. In the kinetoscope shorts one often finds not only a distinct foreground and background, but also movement that is staged both laterally and in depth – moving from foreground to background. Furthermore, the kinetoscope shot length varies according to actor and “scene” or “attraction”. Also with the Edison films there is a noticeable slight tilt to the camera – a lot of floor is visible, in comparison to the Skladanowsky films, where it appears that it is the position of the head rather than that of the feet that indicates the depth of placing the characters<sup>34</sup>.

Even when we turn to the Wintergarten film that grapples most with foreground/background, in the context of staging a complicated multi-layered attraction, the *Acrobatic Potpourri, or The Gymnastic Family Grunato*, we are struck by the almost disorienting lack of depth in the Skladanowsky frame. In this short, the eye of the spectator is forced to alternate, to simultaneously address not only background and foreground, but also left and right, on and off screen. An acrobatic family performs three separate acts – a pyramid or primary attraction, as well as two separate side acts where children perform handstands and flips (Figs. 6, 7 and 8). Skladanowsky himself seems to acknowledge the technique of “internal alternation”<sup>35</sup> in his description of this circus act “scene” writing:

*The Gymnastic Family Grunato, consisting of husband, wife and five children, builds a pyramid, wherein the wife climbs onto the shoulders of her husband and two children move to the side. The youngest holds fast to his father's neck, while to the right and left of the pyramid the latter two [children] turn flips. Finally the entire troop bows and takes in the applause*<sup>36</sup>.

Skladanowsky's memory of the film is however, vague at best. Simply put, he irons out the inconsistencies and creates symmetries where there are none. First, there is no closure or final

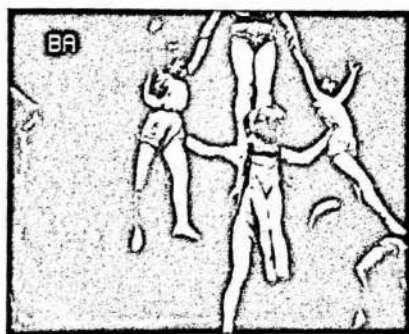


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

bow before the camera. The symmetry Skladanowsky describes, with two women flipping in the background, is also lacking on the screen, where the "side" acts – recall here that the Bioscop itself was a side stage attraction – seem to spill off frame.

It is as if the cinema of attractions camera or lens is simply not mobile or wide enough to capture "competing attractions" – the simultaneous, moving display of the *variété* transgresses the one shot structure. Yet there is new film material, recently discovered in the Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin, that redefines how we view the limited mobility of this cinema of attractions material. In addition to the eight separate attractions, acts or performances (approximately ten seconds in length) that are looped to present the illusion of a longer take – the boxing kangaroo, dancing Italian children, etc. –, there is also photographic evidence that an additional sequence was shot for this film of a gymnastic family performing a pyramid. These photographs show a single female who is performing acrobatics, a series of flips, in front of a painted backdrop of a forest (Fig. 8).

A sequential narrative is suggested: one actor from the dancing family is highlighted, moving from right to left within the frame. The painted backdrop provides an elaborate frame for a female star who is again featured in the loop film, where she performs within a larger act or community of the gymnastics family, yet still remains separate, as a side attraction. The two formal spatial elements (painted backdrop and plain backdrop), in addition to the opposition between single act and actor (A) and a larger ensemble or group performance (B), suggest a more diversified *mise-en-scène*, complicating our understanding of the single-shot cinema of attractions. The two terms, single actor and group, are finally united in the loop-film of the 1895 program, where a single actor performs "behind" the family pyramid, maintaining the motif of a two term "internal alternation", to use the term of Raymond Bellour.

Did Skladanowsky originally intend for a longer take? Was Skladanowsky's intention to create a multi-shot film that merges sequentiality (single performing) with simultaneity? In the early 20<sup>th</sup> century, Max Skladanowsky will again utilize theatrical set design to formalize a film experiment with simultaneity, creating the comic "split screen" of the burlesque entitled *Die Rache der Frau Schultze* or *Eine Fliegenjagd* [*The Revenge of Frau Schultze* or *Fly Hunt*]<sup>37</sup>. This film, distributed by Max Skladanowsky's company "Projektion für Alle!", showcases a theatrical perspective, a two-bedroom set design separated by a thin wall that divides the unfolding "narrative" of the revenge of Frau Schultze into two "scenes". While her neighbor, a young composer is testing out new musical ideas, Frau Schultze desperately tries to fall asleep. Finally, she manages to slip a buzzing fly into her neighbor's room, using the key-hole of the bedroom door. The composer, annoyed by the incessant buzzing, begins to wreck havoc on his surroundings, shoots his bedroom mirror and spills ink on his music notes. Stylistically, the film makes use of highly innovative close-ups and a masked key-hole shot, which opens up the point of view of the active female protagonist. The key-hole motivates the diegetic passage of the fly from one room to the next and allows a subjectivization of filmic space. *Die Rache der Frau Schultze* thus enacts the sequential logic of cause and effect while still maintaining a theatrical principle of simultaneity. We have two simultaneous images, separated by a wall instead of a cut: *mise-en-scène* is utilized to alternate or divide the shot.

In a conscious and deliberate manner, *Die Rache der Frau Schultze* narrativizes and structures the "internal alternation" already somewhat haphazardly enacted in the Grunato family "acrobatic potpourri" of the *Wintergarten Program*. But is haphazard not another codeword for modernity itself? Are there other flickering moments of modern perception and alternation on the side stage of the *Wintergarten variété*? It seems useful here to also consider the comic bar exercise with the Brothers Milton, two male performers – dressed up as husband and wife – who enact an

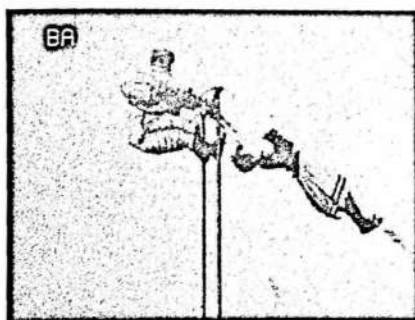


Fig. 9

intriguing display of gender roles that both follows and inverts the classic paradigm of Bellourian symmetry-rupture-resolution (Fig. 9).

In this bar exercise, the Brothers Milton perform a cross-dressing act for the camera. On the left side of the frame, we see two actors poised, ready to leap, their arms stretched high above their heads (feet hardly visible). The body of the actor dressed up as a woman in a dirndl hides the figure of the second performer. Both performers spring forward in a synchronized movement and swing around the bar. After the first flip they take complementary positions on the opposite sides of the bar. This is the first time the "male" of the Brothers Milton becomes visible. Finally, the "male" flips to the ground and turns around, inviting his partner to jump onto his shoulders. Then we have the final comic twist: the "female" impersonator tackles the male and brings him down. This cross-dressing narrative moves from an imaginary unity where no sexual difference is apparent to interruption where difference becomes visible and finally ends in the skitting performance of a heterosexual "coupling". Its comic effect is due to the gendered logic of heterosexual cross-dressing that can only imagine female impersonation as a parody of a domineering, "out of control" female masculinity<sup>38</sup>.

Skladanowsky's memoirs and Joachim Casten's biography both linger on this moment of cross-dressing and the "strong" overbearing female, a role the younger Skladanowsky brother Eugen often played in Max Skladanowsky's *Projection for All!* flip-book parodies<sup>39</sup>. Eugen was also "Frau Schultze" in the film *Die Rache der Frau Schultze*. Casten writes: «The Brothers Milton started to perform [turnten]. One of the Brothers was dressed up as a woman. After a huge leap, this woman sprang onto the other's head and knocked him over». This rudimentary story of coupling goes beyond the "simple bit of action or movement" often captured by series-photography: the staging of gender difference demands resolution – even if this difference itself is "turned".

There is another narrative of "resolution" acted out as playful exhibitionism that is nestled within the *Wintergarten Program*: the dancing Italian children, who slowly move from left to right and back, within the frame. The young girl lifts her skirts in a playful manner and the boy gives her a quick kiss. She then hides her face in her skirts and finally the two embrace. What is rather remarkable about this scene is the now you see it, now you don't gaze. The girl hides her face, while the boy stares directly and purposively into the camera.

Although there is no real internal spectator within the text, the Skladanowsky films are self-reflexive and playful nonetheless. Directly gazing at the audience or bowing is a 'cinema of attractions' trick and a rhyming effect which culminates in a grand showmanship gesture, a film-



maker's apotheosis. The Skladanowsky brothers are serious showmen and their series of attractions is carefully framed. On the program level, the Skladanowskys had already mastered the "rhyming effect" or repetition with a difference in their magic lantern presentations, where imperialist leitmotifs were used to create a new narrative of German empire-building. In the *Wintergarten*, there is a new leitmotif: the play between authenticity and copy.

One should point out that the Skladanowsky films were also looped attractions, a technique that originated with magic lantern culture. In the *Wintergarten Program*, looping is not an A-B repetition, but an A-A pattern that plays with the copying power of the apparatus. Film is displayed here as a device of mechanical reproducibility that eradicates the auratic. With a second "turn" the apparatus and its possibilities shine all the more glorious.

In the *Wintergarten Program*, movement is never exhausted. But there is a moment when it is silenced. To enter this silent *mise-en-scène*, let us study one of the most important rhyming effects in more detail. Bowing to the audience is repeated twice: the juggler bows at the end of his act and at the conclusion of the film program, there is a final act of the brothers themselves who step into the frame, bow, and then exit, leaving an empty blank on the screen. This blank space seems to be a self-reflexive gag, evoking the never-ending play on copy and original. The blank space at the end of the film invites the brothers to come out in person, from behind the screen. The signature of the auteur or auratic is finally restored, as significantly this is the only film of the *Wintergarten Program* that is not looped. The apotheosis of the *Wintergarten Program* is thus the showmen stepping out live in the same manner as they did on celluloid, again bowing to their audience.

In 1896, Skladanowsky shot a second "Apotheose II" with another playful twist. In this film, the brothers again enter from opposite ends of the frame only instead of bowing, Emil Skladanowsky trips on the carpet, and Max has to help him to his feet. Do the Brothers already know that their fame is waning and instead of "bowing" to their audience to take credit for their invention – they parody their own act? Whatever the case may be, with an eye to the complicated film history of the Skladanowskys, one can say that they either bow or fall into the early cinema arena of copying, reproducing, and doubling.

In a later variété program in Sweden, which also featured the Brothers Skladanowsky, audiences also saw a special doubling, the Kamarisaka brothers (act two of the Bioscop film program) performed live after the spectators had already seen the shadowy cinematic version or copy of their real bodies on the screen. This language of "copy" and "original" also plays into how the film debut had been framed in the press. On October 27, mere days before the *Wintergarten* debut a newspaper reports: «Skladanowsky's already mentioned Bioscop is almost perfected. The same (apparatus) will have an exceptionally original character, in that it reproduces the *Wintergarten* production in bluffingly true, life-size copies»<sup>40</sup>.

Yet what the audience did not know in advance was that within the Skladanowsky *mise-en-scène*, their less than perfect pictures, there also lurked a somewhat baffling second layer of action-attraction. Due to the light-insensitive film material, the over exposure to sunlight and the camera angle, the Skladanowsky films were literally bathed in shadow, which formed a subtextual layer of movement within the scene. As noted in contemporary reviews, the shadows produced a second uncanny presence on the screen. Some reviewers subsumed the cinematic performance under the term «mere shadow play» (Fig. 10). Skladanowsky was shocked that the shadow could be seen as a second projection within the film; this was clearly not the primary feature, in his eyes, although it might become primary in the art of expressionism. Yet today it is these shadows that remain for all to see, part of the enigma of Max and Emil Skladanowsky, an enigma that takes us back to the history of the alternating machine.

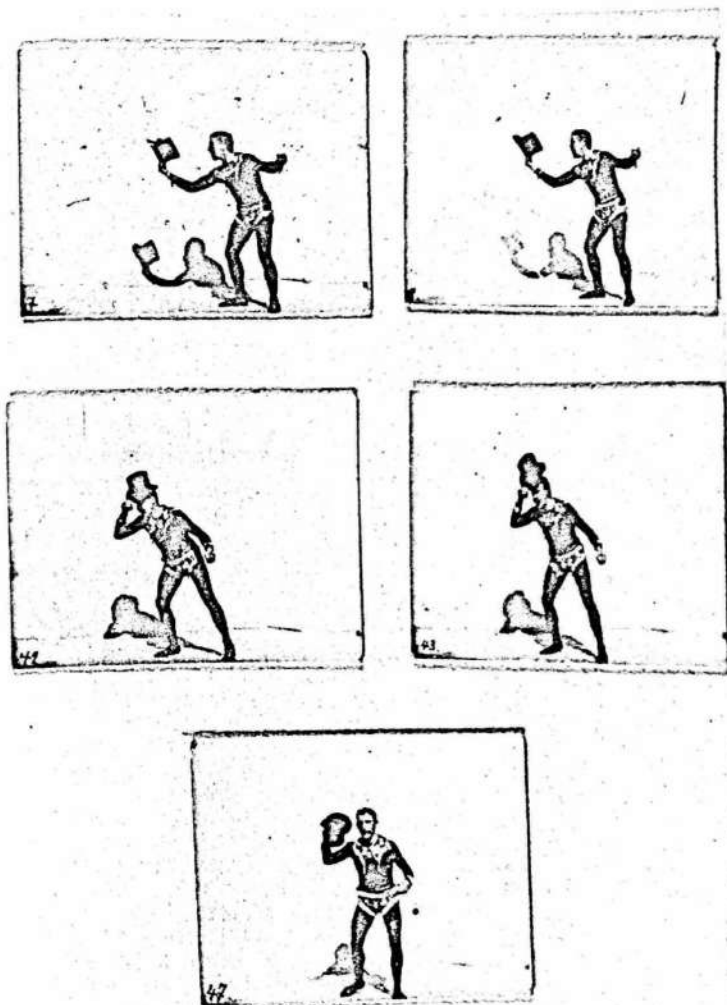


Fig. 10

In this essay, I have pointed out how porous the boundaries between magic lantern culture and early cinema were in the first decade of film history. Instead of assuming a linear development and teleology that places the Skladanowsky dual projector as a logic outcome or revision of the magic lantern, it is tempting to read early cinema through the refined lens of “late magic”. The lantern itself was even used as a platform to narrate the story of technological progress, including – and thus containing – the rise of the cinematograph in a triumphant gesture (Fig. 11).

In order to understand how these two technologies complement one another and interact, it is illuminating to turn to the “tricknology” of alternation, which informs both the exhibition strate-



- Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, cit., pp. 104-113. Bottomore also writes that cinema in the late 1890s was often seen as an extension of the lantern and that "cinematographic slide" was a common term for film" (p. 105). The exhibitor would often string the film and slides together into little episodes, with a succinct plot, argument, or story.
- 11 William Charles Hughes, *The Art of Projection: By an Expert*, cit., p. 6. In 1898 Hughes added a supplemental section on the cinematograph to his catalogue on projection. As late as 1910, Ernst Planck was producing amateur-cinematographs for the projection of 35-mm film and lantern slides. See the photographs in Gerhard Kemner, Gelia Eisert (eds.), *Lebende Bilder: Eine Technikgeschichte des Films*, Deutsches Technikmuseum, Berlin 2000, pp. 26-27.
  - 12 The term "chaser" was prevalent in vaudeville, where continuous 24 hour shows were advertised. A final "chaser" act of questionable quality was thought to chase the audience out of the auditorium. But the term is often used in the context of the variety theater or film palaces to signify a "final act" or "filler" used to provide light-hearted entertainment, after a more somber or serious program. See also *Encyclopedia Britannica*, Vol. XIV, p. 856, and Carl Niessen, *Der "Film". Eine unabhängige deutsche Erfindung*, Heinr & J. Lechte, Emsdetten 1934, p. 15.
  - 13 William Charles Hughes, *The Art of Projection: By an Expert*, cit.
  - 14 Paul N. Hasluck (ed.), *Optical Lanterns and Accessories: How to Make and Manage Them*, Cassell and Company, London 1901, p. 25.
  - 15 *Ibidem*.
  - 16 *Ibidem*.
  - 17 See Stephen Bottomore, *Shots in the Dark: The Real Origins of Film Editing*, cit.
  - 18 Paul N. Hasluck (ed.), *Optical Lanterns and Accessories: How to Make and Manage Them*, cit.
  - 19 A second dissolving view presentation featuring "Prof. Morieux" took place in Stockholm on September 9, 1896, again under the direction of M. and E. Skladanowsky.
  - 20 Circus Variété program, April 25, 1896, BA N 1435 76.
  - 21 See Janelle Blankenship, "Leuchte der Kultur. Imperialism, Imaginary Travel and the Skladanowsky Welt-Theater", in *KINtop: das Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, no. 14-15, 2006, pp. 37-52. The surviving lecture for the Skladanowsky "Projection for All!" lantern program, "Der Kampf um den Nordpol" [The Struggle for the North Pole] also reproduces an anthropological discourse on dying races. As I emphasize in my essay on imperialism and imaginary travel, this lecture and the Skladanowsky program on "Our Colonies in Africa" provide valuable insight on the elaborate use of the magic lantern to promote overseas expansion and military intervention. As Charles Musser has aptly written, what we find in such lectures and also in the sequencing of the slides are «disturbing meanings and assumptions about imperialism and racial and cultural superiority». See Charles Musser, *The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative*, in Thomas Elsaesser, Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, cit., pp. 123-132. On the term "monstration" for lecturing and the debate on showing vs. telling in early cinema, also see André Gaudreault, "Narration and Monstration in Early Cinema", in *Journal of Film and Video*, Spring 1987. As late as 1910 a combination program of slides and cinematograph displays with monstration was used in Wilhelmine Germany to present a recent expedition to the Pole. According to a newspaper advertisement, the famous British explorer Sir Ernest Shackleton visited the city of Aachen with his "light images" (slides) and a cinematographic presentation on November 2, 1910. The advertisement points out that Shackleton's lecture on his recent trip to the South Pole was in German, with the title 'Meine Südpolarreise' mit Lichtbildern und kinematographischen Vorführungen nach Original-Aufnahmen" ("My South Pole Expedition with Light Slides and Cinematographic Presentation based on Original Photographs").
  - 22 For a full taxonomy of the elaborate art of late 19<sup>th</sup> century mechanical slides – including slipping, lever, rackwork, chromatrope, pandiscope, kaleidotrope, chroeutoscope, cycloidotrope (invisible drawing master), wheel of life or zoetrope – and their effects (lightning, snow, dissolving, etc.) see Walter D. Welford, Henry Sturmy (eds.), *The "Indispensable" Handbook to the Optical Lantern. A Complete Cyclopaedia on the Subject of Optical Lanterns, Slides and Accessory Apparatus*, Ilife & Son, London 1888.
  - 23 What if one failed to "register" lantern images? As one technician argued in a catalogue on the art of projection, this often met with disastrous results. In this handbook the question is raised: «What does registering imply?». The answer is simple: the two images «should appear perfectly coincident to the preceding picture in size and shape. Take two effects for instance, day and night of the same place, when the two are on the screen together, the buildings, etc., must superimpose over each other, with such precision that they have the appearance of one slide, likewise the circles or edges of the picture should super-

- rimpose to a minute degree» (p. 41). As an important lesson for showmen, this author also includes a glimpse into a nightmare scenario of unregistered images: «Effects bobbing up and down on the screen, as the operator endeavors to get them into their proper position» (*ibidem*). Registering images was also a challenge for the chrono-photographer. In 1893 Ludwig Mach (son of physicist Ernst Mach) published an essay on time-lapse photography or “Zeitverkleinerung” which featured several frames illustrating the growth of a pumpkin plant. Mach writes with dismay that «due to an oversight, the reproduced images do not follow a standard format or size, which projected images would naturally have to possess» (Ludwig Mach, “Über das Prinzip der Zeitverkürzung in der Serienphotographie” [On the Principle of Time Compression in Series Photography], in *Photographische Rundschau*, April 1893, pp. 121-127).
- 24 See Joachim Casten, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Füsslin, Stuttgart 1995, p. 46.
  - 25 *Berliner Zeitung*, November 5, 1895.
  - 26 Skladanowsky also made the important point that he exhibited film strips, not glass plates or slides. One month later he sued Ottomar Anschütz in Germany (Einspruch; BA 1435/194). The Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin remains the best source on this technical debate. Also see Deac Rossel’s vivid historical account of Anschütz’ “electric wonder” or *Schnellseher*, which preceded the kinoscope and other exhibition devices, in Deac Rossel, *Ottomar Anschütz and his Electrical Wonder*, The Projection Box, London 1997.
  - 27 Protocol of a radio interview with Max Skladanowsky [1933] housed in the *Stiftung Deutsche Kinemathek* 4.3.-80/45-3; 74.
  - 28 *Encyclopedia Britannica*, cit. and Carl Niessen, *Der “Film” . Eine unabhängige deutsche Erfindung*, cit.
  - 29 During the early days of the Third Reich, Skladanowsky ephemera of early cinema filled not only film theaters (the 1895 films were screened with Riefenstahl’s *Triumph of the Will*), but also the display cases of popular museum exhibits commemorating the German contribution to film history.
  - 30 There is a theory that within the vaudeville tradition, early motion pictures often served as “chasers” or “dumb acts” to conclude a program. The idea is that the cinematic spectacle as an act without sound, could be screened while patrons were noisily exiting the theater. However, the Skladanowsky Wintergarten Program with its elaborate orchestral accompaniment was not “dumb” and certainly not a “chaser” in the traditional sense. Moreover, film was rarely silent in the early period.
  - 31 Bundesarchiv N1435/191. Although the Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin added a digitally restored version of the Serpentine Dance to the *Wintergarten Program*, this act was not original to the program. See Joachim Casten, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutsche Filmgeschichte*, cit., pp. 57-58; 73. My comments in this essay are based on the restored *Wintergarten Program* (Germany, 1995, silent w/sepia tint, 6 min).
  - 32 It is likely that the Skladanowsky Brothers had studied the Edison films and the kinoscope device while touring Europe with their magic lantern theater. The kinoscope peep hole films were also on display at a popular Berlin panopticon two months prior to Max Skladanowsky’s outdoor shooting of the *Wintergarten Program*.
  - 33 Again see Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, cit.
  - 34 On “deep staging” in french filmmaking, from 1900-1914 see Ben Brewster, *Deep Staging in French Films 1900-1914*, in Thomas Elsaesser, Adam Barker (eds.), cit., pp. 45-55.
  - 35 My use of this term “internal alternation” is indebted to Raymond Bellour, *To Alternate/To Narrate*, in Thomas Elsaesser, Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, cit., p. 370.
  - 36 Joachim Casten, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutsche Filmgeschichte*, cit., p. 56 (my translation).
  - 37 There are two extant versions of *Die Fliegenjagd* or *Die Rache der Frau Schultze* housed at the National Film and Television Archive (London) and at the Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin). The second version (5 min 33 seconds) has more sophisticated camera movement and German intertitles. My comments are based on this lengthier print. See the censorship protocol BA N 1435/116 (Pruf-Nr 24376).
  - 38 Here one is reminded of the obvious ideological implications to Raymond Bellour’s textual analysis: since Hollywood narrative circulates around the anxiety of male castration, the distribution of oppositions also enables the male mastery of the oedipal trajectory through progressive play of interruption and resolution on the screen.
  - 39 “Projection for All!” was the name of the production and distribution company founded by Max Skladanowsky in 1897. This company produced and marketed flip books, stereoscopic views, lantern slides, as well as commercial film such as *Die Rache der Frau Schultze*.

- 40 "Berliner Pressestimmen über die Weltaufführung des Bioscops im Berliner Wintergarten am 1. November 1895" ["Berlin Press Reviews of the World Premiere of the Bioscop in the Berlin Wintergarten on 1 November 1895"], *Nationalzeitung*, no. 618, October 27, 1895, BA N 1435/250.





## LE TRAIETTORIE DELLO SGUARDO ALLE ORIGINI DEL CINEMA

Carlo Alberto Zotti Minici, Università degli Studi di Padova

Nell'ambito di una più generale ricerca sulle forme di contaminazione tra le arti della rappresentazione e il cinema delle origini, ho cercato di evidenziare, in questo lavoro, il progressivo sviluppo di uno sguardo mobile a partire dalla pittura e dalla fotografia, attraverso l'analisi dei punti di vista. Ho concentrato l'attenzione sulla rappresentazione urbana e soprattutto su Venezia perché sicuramente può essere considerata un caso paradigmatico nella storia della visione.

Nel corso del XIX secolo la città perdeva la struttura antica che la rendeva decifrabile e leggibile e, nello stesso momento, i consueti modelli figurativi e le usuali categorie estetiche non potevano soccorrere i fotografi di fronte all'evoluzione non ancora istituzionalizzata. I depositari della raffigurazione della nascita del "nuovo", sprovvisti di un linguaggio adeguato, non ancora in possesso di un revisionato repertorio di inquadrature e di soggetti, si rifugiarono allora nella certezza di scenari conosciuti. La città era provvista di una leggenda talmente sedimentata e universalmente conosciuta da essere considerata sacra e inalterabile. Non aveva una propria fisionomia da costruire, da imporre o semplicemente da rafforzare perché il mito prodotto da una storia unica al mondo le garantiva già l'immortalità nell'immaginario collettivo. L'uso costante di immagini, la confidenza maturata nel corso dei secoli con descrizioni e riproduzioni grafiche e pittoriche obbligavano inconsciamente gli osservatori ad assimilare la realtà secondo i canoni pittorici e, in seguito, con lo sviluppo della fotografia, a suddividerla in ipotetiche inquadrature.

Le immagini fotografiche davano agli stranieri di passaggio la conferma delle loro illusioni e il ricordo di un tragitto più mentale che effettivo. Esse agivano anche prima dell'arrivo in Italia, come documentazione e punto di riferimento, fissando quello che doveva essere assolutamente visitato, anzi modellando il vero aspetto del paesaggio sulla forma mentis dello spettatore e segnando la fortuna o la marginalità di una zona. Come Camillo Boito aveva lucidamente analizzato nel 1866, tornava continuamente a galla, nell'operato dei pittori, il tentativo di produrre un'arte al livello dei passati successi riproducendo *topoi* compositivi e soggetti prediletti e tentando anche di ricreare artificialmente la sensazione urbana di grandiosità e di calma fiducia ormai riscontrabili solo nella purezza d'impianto spaziale delle vedute settecentesche.

La visione urbana era definitivamente legata ai moduli visivi di quell'esperienza che, aiutata anche dalla naturale analogia della struttura prospettica, venne ripresa nei repertori iconografici della fotografia. Tramite i cataloghi dei fotografi, l'Italia godeva della possibilità di un viaggio virtuale scandito sulle tappe predisposte da una particolare combinazione tra strategie culturali e di mercato riecheggiante la straordinaria esperienza dello sguardo vissuta nel secolo precedente dagli spettatori del Mondo Nuovo. Gli stessi cataloghi sostituirono pure la funzione delle guide di viaggio, vere e proprie bibbie per i turisti in cerca di un tracciato orientativo. L'Italia si auto-definì tramite un apparato ideologico che trovava il suo corrispondente iconico in migliaia di foto-

grafie che confermarono e crearono abitudini visive talmente consolidate da immergersi senza soluzione di continuità nei nostri più ovvi schemi descrittivi di un luogo, creando i *topoi* dell'*imagerie populaire* e condizionando per sempre il modo di percepire lo spazio. Ancor oggi, un ipotetico visitatore inconsciamente potrebbe attraversare una città alla ricerca non solo di particolari luoghi, ma anche della specifica inquadratura già incontrata in numerosissime riproduzioni.

Sicuramente lo stile fotografico che più condizionò lo sguardo italiano e che sostituì l'esperienza personale e della vista frontale fu quello degli Alinari e questo avvenne principalmente tramite i loro celebri reportage fotografici di architettura<sup>1</sup>. Il loro metodo presupponeva un'inquadratura frontale o, agli inizi della loro attività, lievemente scorciata, con un punto di ripresa rialzato, a circa tre metri dal piano e con un'illuminazione diffusa.

Partendo dunque da queste considerazioni, cercheremo ora di approfondire il tema di Venezia, un unicum per ricchezza iconografica, proprio nella sua fase ottocentesca. Il nostro interesse si concentra naturalmente sulla fotografia, mezzo che aveva quasi totalmente soppiantato le altre tradizionali tecniche di raffigurazione della realtà o che le aveva condizionate a tal punto da renderle inadeguate imitazioni del suo stile<sup>2</sup>. La fotografia ottocentesca a Venezia era prevalentemente vedutista per cui era strutturalmente erede del vedutismo pittorico alla Canaletto, grazie appunto al *trait-d'union* della camera ottica che implicava la definizione prospettica, manuale o meccanica che fosse, del paesaggio inquadrato.

La scelta dell'uso sistematico della tecnica prospettica nell'ambito del vedutismo può essere ricondotta, secondo le teorie di Erwin Panofsky, ad un'evoluzione degli schemi e delle categorie del pensiero nel corso della storia umana:

*[La prospettiva] Riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematiche esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo, in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva, e in quanto il modo in cui agiscono è determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un "punto di vista" soggettivo. Così la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io<sup>3</sup>.*

Abbiamo però l'impressione che, se nel passaggio al vedutismo fotografico la continuità formale è accertata, essa non si accompagna però ad un contemporaneo proseguimento ideologico. La produzione e la divulgazione di immagini su Venezia e il proporsi della sua visione anche nell'ambito degli spettacoli ottici, risiedono, appunto, nei connotati della città stessa, fisiologicamente adatta alla teatralizzazione: probabilmente in nessun altro luogo il passaggio da visione naturale a visione artificiale poteva risultare così immediato e spontaneo.

Il viaggio attraverso la città, ripetuto in tutte le forme di rappresentazione, mantenne inalterata la sequenza dei cosiddetti "iconemi"<sup>4</sup>: le spie concettuali delle quali è intessuto ogni organismo urbano; essi agiscono da *symbola*, da elementi di base, e sono gli equivalenti dei "fonemi" in linguistica. La voluttà tipica della società veneta nell'ammirarsi e nell'essere ammirata, trovò conferma nel sistematico acuirsi del protagonismo della popolazione veneziana fino ai significativi commenti alle prime proiezioni Lumière in città: «Una grande attrattiva per il pubblico veneziano sarebbe se in questi giorni i Signori Lumière avessero preparata per la loro meravigliosa macchina qualche veduta veneziana»<sup>5</sup>.

Nei primi anni del XX secolo questa richiesta si rivelò pienamente soddisfatta dal nuovo mezzo che realizzò decisamente meglio della fotografia la rappresentazione umana all'interno dell'ambiente urbano. A partire dal 1907 a Venezia si costruirono i primi "studi" per la ripresa e la stam-

pa di film, generalmente a sfondo sentimentale e drammatico. Vanno diffondendosi le pellicole sia a soggetto che di tipo documentaristico oltre alle particolari riprese della città alle quali il pubblico veneziano accorreva nella speranza narcisistica di potersi rivedere o almeno riconoscere parenti ed amici riprodotti dal cinematografo. La fotografia, almeno fino agli anni Ottanta del XIX secolo, si dedicò prevalentemente alla ripresa di luoghi selezionati della città, la cui canonicazione era già stata compiuta nei repertori iconografici precedenti. L'antecedente più diretto e significativo, come si è detto, è certamente il vedutismo pittorico da cui la fotografia ereditò prima di tutto il suo attrezzo fondamentale, il più complicato e per molti piuttosto misterioso: la camera oscura con il conseguente impianto prospettico.

In questa ripresa di matrice pittorica dobbiamo considerare soprattutto le "vedute ottiche", ossia quella particolare produzione di incisioni all'acquaforte, concepite nel formato e nella costruzione spaziale per offrire alla visione, attraverso lenti convesse, l'illusione della massima profondità e, al tempo stesso, la percezione di un angolo visivo assai più dilatato. Esse si differenziavano dalle comuni stampe popolari in quanto costruite, appunto, in funzione di una visione attraverso una particolare macchina ottica, il "mondo nuovo" diffuso nelle piazze di tutta Europa a partire dagli anni '30-'40 del XVIII secolo<sup>6</sup>. Il legame tra veduta e fotografia, al di là del principio tecnico della camera oscura, si realizzava proprio attraverso la ripresa di soggetti e punti di vista copiati pedissequamente.

Per formulare una lista dei luoghi che godono di un posto privilegiato nel percorso diacronico dell'iconografia veneziana dobbiamo porre al primo posto il nucleo storico della città, quindi piazza San Marco ma forse ancor più la Piazzetta, soggetto di forte attrattiva soprattutto nell'ambito del vedutismo pittorico probabilmente per la sfida insita nella resa del complesso costruito prospettico<sup>7</sup>. La Piazzetta viene nella maggior parte dei casi ripresa con le quinte proiettate al bacino (Fig. 1).

La visione può essere parziale: in questo caso, seguendo un'ipotetica rotazione da est verso ovest, la prospettiva si regge sulla diagonale di sinistra che segue la linea obliqua del Palazzo Ducale e che si slancia verso il mare; in questo modo vengono inglobati nello scorcio la colonna con il leone di San Marco e, sullo sfondo, l'isola di San Giorgio. Oppure si può ampliare la por-

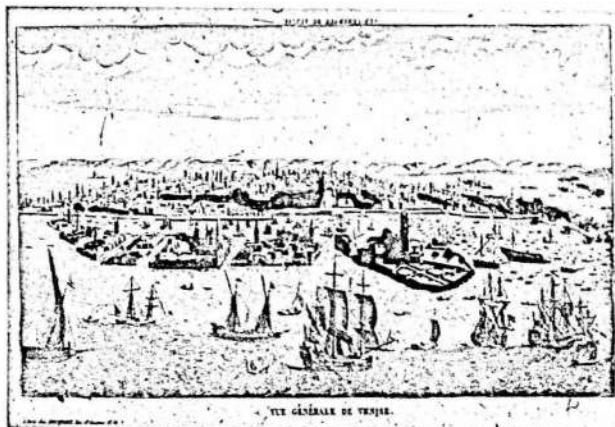


Fig. 1 - Veduta ottica del bacino di San Marco, Parigi, ed. Bouquart, seconda metà del XVIII secolo.

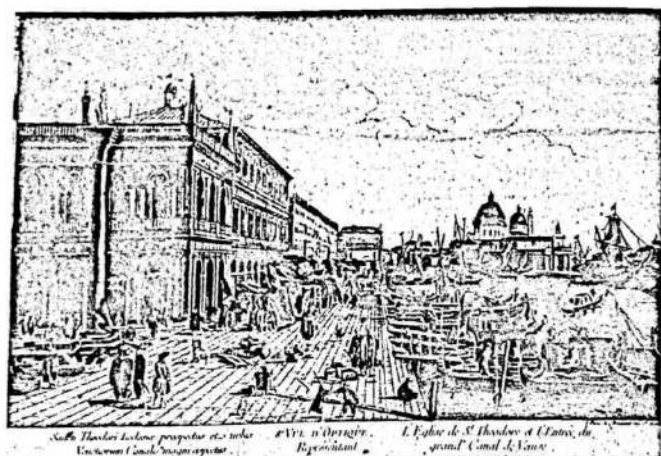


Fig. 2 - Veduta ottica della Riva degli Schiavoni, Francia, seconda metà del XVIII secolo.

zione di spazio ruotando lo sguardo verso ovest, includendo, in questo raggio di ripresa, anche la seconda colonna con San Teodoro e, in lontananza, Santa Maria della Salute (Fig. 2).

Nel caso di una visione globale, invece, il punto di vista tende a centralizzarsi e arretrare per cogliere, da una parte un accenno della basilica, dall'altra una parte del campanile o addirittura un settore delle Procuratie Nuove, a seconda delle lievi variazioni di posizionamento dell'occhio dell'artista.

La Piazzetta è anche il punto di riferimento delle vedute dal bacino, frequenti soprattutto nei quadri celebrativi, in occasione di qualche solenne entrata in città di ambasciatori o di altri personaggi illustri o, ancora, nelle commemorazioni di una regata o dell'arrivo del Bucintoro. È comunque il *locus* più rappresentativo, carico di simbolismo politico, nodo del potere civile e religioso e, soprattutto, costituisce il punto di vista che accoglieva ambasciatori, mercanti e visitatori che, nel Settecento, arrivavano via mare. Se la veduta è ripresa frontalmente, spesso la vista affonda spingendosi fino a cogliere, in fondo alla scansione irregolare dei piani, la Torre dell'Orologio. Se invece la veduta è colta da un punto più laterale della distesa d'acqua tra est e ovest – come se il pittore avesse collocato la camera oscura su una barca – allora le traiettorie dello sguardo tendono a posarsi sul limite determinato dalle masse degli edifici.

Considerando invece le opzioni possibili avvicinandosi o allontanandosi dalla riva della città, il vedutista di solito ci è apparso posizionato idealmente sulle rive della Giudecca o dell'isola di San Giorgio. Nel caso in cui, invece, avanzasse sulla superficie marina, egli faceva comunque in modo da far rimanere un ampio braccio di mare fra sé e il litorale cittadino, visuale questa decisamente complessa da rendere graficamente. Essa, infatti, risulta impossibile da ridurre a una geometria semplice esprimibile secondo il lineare principio prospettico: gli artisti settecenteschi si trovarono costretti, quindi, ad adeguarsi alla natura irregolare dello spazio che avanzava in profondità a piani falsati oppure, come fece Canaletto, evitarono di rappresentare la Piazzetta assialmente.

Molte vedute panoramiche della zona marciana evidenziano un punto di ripresa sopraelevato: tutte la inquadrano da Sud, presumibilmente dal campanile di San Giorgio Maggiore. Questa panoramica doveva simboleggiare il sogno di chiunque arrivasse a Venezia: contemplare il nucleo concentrato della sua bellezza e del suo significato storico da una posizione privilegiata che permettesse uno sguardo a volo d'uccello.

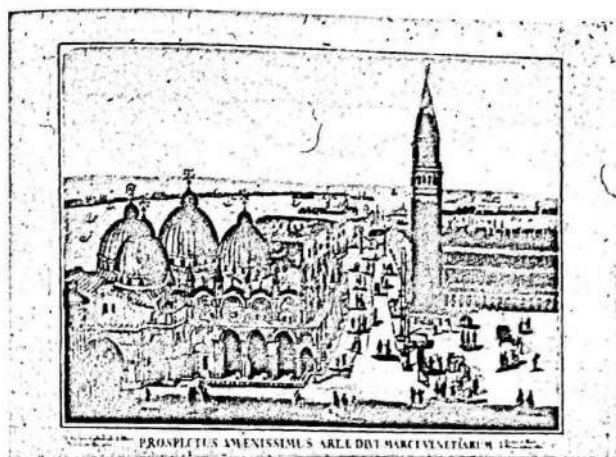


Fig. 3 - Veduta ottica di Piazza San Marco, Bassano, ed. Remondini, seconda metà del XVIII secolo.

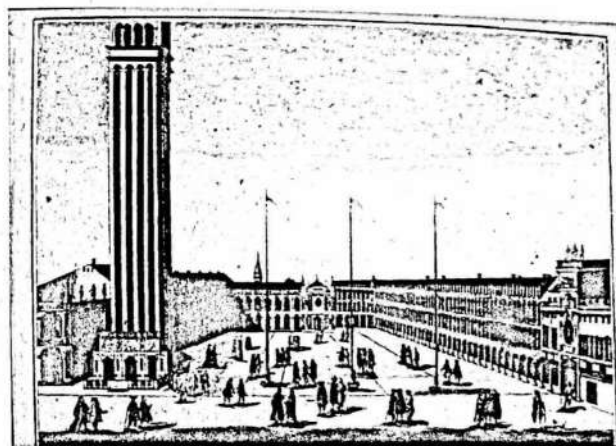


Fig. 4 - Veduta ottica di Piazza San Marco con il campanile, Bassano, ed. Remondini, seconda metà del XVIII secolo.

Altro topos di inquadratura, con un punto di ripresa abbastanza elevato, è la facciata della basilica con il campanile e l'ampio trapezio della piazza, anch'esso irregolare, delimitato obliquamente dalle Procuratie Vecchie e da quelle Nuove (Fig. 3).

Abbiamo anche esempi che riguardano direttamente la Torre dell'Orologio<sup>8</sup>, fissata come punto focale dell'impianto del dipinto o almeno come uno dei suoi soggetti principali. Il punto di ripresa, nel complesso, è molto mobile, offre varianti particolari e determina tagli originali dei soggetti soprattutto ai danni dell'imponente campanile che può essere tagliato nell'ampiezza o nell'altezza per indurre lo sguardo a concentrarsi su scenette di genere o per calibrare una precisa resa prospettica indirizzata ad un altro punto (Fig. 4).



In generale, tutto il nucleo marciano gode di grande visibilità e, proprio per la sua struttura per nulla rigorosa, è reso, a volte, attraverso un'alterazione del rigore prospettico, con la moltiplicazione dei punti di vista, l'incrocio ardito delle linee di fuga – contravvenendo sia alla prospettiva centrale (convergenza delle linee in un unico punto) che a quella per angolo (linee ricondotte a due punti divergenti) – o attraverso il posizionamento del fuoco al di fuori dell'inquadratura. Lo spazio, quindi, viene rappresentato dinamicamente, percorso con libertà e con una rotazione dello sguardo, posizionato o all'altezza dell'orizzonte o più alto nel caso di panoramiche, quasi a 360 gradi.

## Il viaggio dell'occhio e il montaggio dei repertori iconografici negli spettacoli ottici

Effetti di animazione meccanici o luminosi, quali le dissolvenze, erano proposti dagli spettacoli ottici di lanterne magiche e mondi nuovi. Soprattutto i "casotti" ottocenteschi offrivano le tappe di tour esotici di ogni tipo che toccavano luoghi favolosi e lontanissimi<sup>9</sup>. In questo processo, in cui il pubblico veneziano accorreva a contemplare la propria città attraverso la riproduzione meccanica, sembrava avverarsi l'intuizione che Oliver Wendell Holmes (1809-1894) associava al cambiamento della visione in seguito alla comparsa della fotografia: la realtà diveniva "matrice" per la riproduzione di immagini<sup>10</sup>.

Gli spettacoli ottici costituivano una parentesi di intenti tra le dichiarazioni di obiettività proprie dei pittori vedutisti e le stesse riprese dai dagherrotipisti: certamente proseguivano lo stesso discorso contenutistico e grafico, però, in questo caso, la precisione e l'aderenza alla realtà non erano i fini ultimi dell'immagine, anzi, costituivano il primo ingrediente necessario a innescare poi la ricerca della meraviglia. Nelle piazze fanno la loro comparsa gli automi meccanici, le figure di cera, i giochi d'illusione all'interno dei "teatri meccanici" e dei "gabinetti ottici", ultima variante spettacolare prima del successo del cinematografo Lumière (Fig. 5).

Una forte accelerazione per quanto riguarda gli effetti di animazione e le modalità di montaggio e costruzione narrativa delle immagini venne operata dagli impresari che si dotarono di congegni sempre più complicati. È datato 1820 il *Panorama di Mosca*<sup>11</sup>, probabilmente un Cosmorama situato sulla Riva degli Schiavoni; è del 1827, invece, il panorama che Pietro Bona di Roma gestiva con il socio Giuseppe Pecci, del 1833 il *Cosmorama di Parigi* nelle sale del Ridotto.

Nel gennaio del 1859 aprì un *Grandioso cyclorama universale* dotato di novanta lenti. Probabilmente si trattava di panorami dipinti su cilindri che scorrevano a ciclo continuo: il più grande era visibile attraverso venti lenti, altri due erano dotati di dodici lenti ciascuno e le rimanenti quarantasei erano predisposte per ben undici cyclorami. Una macchina complessa che proprio nell'amplificazione degli effetti e nel montaggio delle scene documenta un tentativo "registico" che anticipa le meraviglie cinematografiche attraverso la messa a punto di un sistema che potremmo definire di "multivisione". Il nuovo modo di vedere la città era quello rapido e sfuggente dello sguardo lanciato fuori dal finestrino del mezzo di trasporto. Ma più che il movimento di macchina, assente nelle prime vedute Lumière e tentato dai Panorami, dai Diorami e da tutti gli altri spettacoli che nel corso dell'Ottocento ritroviamo nelle piazze, la forma principale di movimento era quella dello scenario contenuto nell'inquadratura stessa, in cui si disegnava una realtà dal forte carattere dinamico.

Venezia, città-spettacolo affamata di immagini, accolse con passione la rappresentazione della città di inizio XX secolo. La *Gazzetta di Venezia* descriveva in questi termini la prima proiezione cinematografica in città del 9 luglio 1896:

NEL LOCALE SITUATO IN VIA

**PRIMA ESPOSIZIONE**

**D' UN GABINETTO**

**DI OTTICA, PITTORICA**

**FOTOGRAFICA E TEREOSCOPIA**

Questo gabinetto è fornito di molte rarità del mondo, che l'occhio possa assicurarsi; mentre che l'osservatore, alla vista gli sembra di essersi recato in varie lontananze senza avere spreco de' denari e di averlo dissipato dal vero suo interesse:

Nel corso poi di otto giorni si faranno altre due esposizioni; che saranno notificate con apposito avviso.



Il gabinetto sarà aperto, dalle ore 4 alle 8 di sera, e nel giorno festivo e di mercato, si aprirà anche la mattina dalle 10 alle ore 12.

L'ingresso costa **cinque** e **sei** **centi** **10**  
I **francesi** **centi** **10**

Il locale è convenientemente fornito e ornato di quadri, e di opere letterarie, e di ogni genere di curiosità.

con un solo soldo

Fig. 5 - Locandina per un "Gabinetto di ottica, pittorica, fotografica e [s]tereoscopia", Este, 1866.

*Una eletta schiera di invitati ha assistito ieri sera al Teatro Minerva ad una seduta sperimentale del cinematografo Lumière, l'apparecchio meraviglioso i cui splendidi effetti il pubblico potrà ammirare dal giorno di domani. Immaginate di assistere ad una scena qualunque - ad un corso di vetture eleganti, di cavalatori, di ciclisti, ad una partita di carte, ad una discussione politica i cui oratori sentono l'influenza della stagione estiva, ad un bagno marino dove le onde si frangono sulla spiaggia tra i guizzi dei bagnanti; pensate insomma, ad una delle scene con le quali avete una consuetudine più o meno frequente, ed immaginate di vederla riprodotta per proiezione su una tela, coi movimenti, con le ombre, con gli atteggiamenti che le sono propri, - ecco il cinematografo Lumière. Se non mancasse il suono, l'illusione sarebbe completa. Il successo fra gli invitati è stato ottimo e tale sarà per il pubblico pagante<sup>12</sup>.*

La città, per la sua ben nota conformazione, non poteva proporre all'occhio cinematografico uscite di fabbriche o passaggi di tram; poteva però predisporre a favore del nuovo mezzo una diversa interpretazione dello spazio, più libera, conformata appunto alla nascente categoria del movimento. Le prime testimonianze di una liberazione dalla fissità stereotipata dell'immagine urbana sono già rintracciabili negli ultimi esperimenti dell'ottica in campo spettacolare e nella fotografia degli ultimi decenni del secolo. Se nel primo caso, con le macchine ottiche, si poteva assistere al tentativo di simulare una continuità del tragitto, ripetendo così virtualmente l'esperienza di un viaggio in treno o in battello - metodo che lasciò un segno anche nella costruzione dei tour stereoscopici di fine secolo e nell'evoluzione della veduta Lumière - nella fotografia il concetto di dinamicità si esprimeva in modo più complesso. Possiamo considerare l'attuazione

dell'idea di "movimento" nel vero e proprio deambulare fisico del fotografo all'interno del tessuto abitativo: questo ampliamento dell'itinerario, che fuoriusciva dalla linearità che collegava piazza San Marco e Canal Grande, comportava uno "svecchiamento" dell'*imago* della città. La sua fisionomia era, quindi, completata grazie alla proliferazione dei percorsi interni e ad una moltiplicazione dei punti di vista interessanti agli occhi dell'operatore. Finalmente, sul finire del secolo, la città acquisiva una nuova narrabilità, svelandosi sotto una veste diversa.

Negli *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* relativi alla presentazione ufficiale dell'Aletoscopio di Ponti il 14 aprile 1861, leggiamo, dopo la descrizione tecnica del mezzo, la significativa conclusione:

*Andiamo certi che l'aletoscopio non mancherà una certa diffusione, e verrà introdotto nelle sale dei doviziosi, ed intanto ci compiacciamo che l'apparato da noi esaminato debba figurare in reale gabinetto, e ricreare gli ozii di assennata Regina, prospettandole i più sontuosi monumenti di questa illustre città che è Venezia<sup>13</sup>.*

Oltre che in ambienti così illustri, l'Aletoscopio e il Megaletoscopio di Ponti trovarono diffusione anche nei luoghi di divertimento popolare e pubblico. Clemente Bordato, proprietario di un gabinetto-ottico fotografico, pubblicizzò il suo spettacolo pubblicando un catalogo del 1865 dal titolo *Venezia e le sue opere monumentali vedute con il nuovo e duplice apparecchio ottico detto Aletoscopio*, dove Venezia era visitata attraverso quaranta vedute che riconosciamo molto bene, ma che, proposte attraverso l'illusione tridimensionale, si fanno testimonianza di un'interpretazione dello spazio non più come fondale, ma come ambiente da vivere, da occupare e da riempire con la presenza umana. Il programma si articolava in una serie di *topoi* rappresentativi di un percorso costruito da immagini accostate secondo una sequenza casuale.

Questo cambia radicalmente nella successione delle stereoscopie scattate tra il 1898 e il 1900 in *Italy through the Stereoscope* della ditta americana Underwood & Underwood (Fig. 6)<sup>14</sup>.

Nella presentazione all'opuscolo è riportata la tradizionale sottolineatura dell'equivalenza tra viaggio reale e viaggio figurato per la conoscenza di un paese, ma vale la pena di considerare più dettagliatamente le parole usate a favore di quello che viene definito *The Underwood Travel System*, una particolare forma di montaggio di punti di vista e di descrizioni esplicative:

*In the usual mode of travel the essential thing is not that a man's body has moved from one place to another, but that his mind come in to contact through the senses with famous object, and places, and sacred scenes; that he has experienced sensation of pleasure or pain in their presence which have inspired thoughts and produced states of feeling enriching his experience and adding to his happiness<sup>15</sup>.*

La ditta si propone di fare in modo che lo spettatore abbia la sensazione di essere effettivamente presente tramite il supporto narrativo della guida scritta da D.J. Ellison e quello visivo di una mappa della città che precisa sia la posizione dei lettori/visitatori che la direzione dello sguardo che il viaggiatore virtuale deve assumere (Fig. 7).

Quest'ultima può combaciare con la traiettoria dell'obiettivo della macchina fotografica che ha scattato la stereoscopia oppure può essere solo immaginaria, rivolta ad una veduta descritta a parole per completare il quadro ambientale. Tutto il testo è punteggiato da espressioni deittiche e da incitamenti all'attenzione, le descrizioni sono introdotte da verbi e locuzioni quali «observe», «notice», «cast your eyes over», «direct your attention to», «examine»: lo sguardo del visitatore è continuamente diretto prima ad un punto, poi ad un altro, in modo che egli abbia la percezione

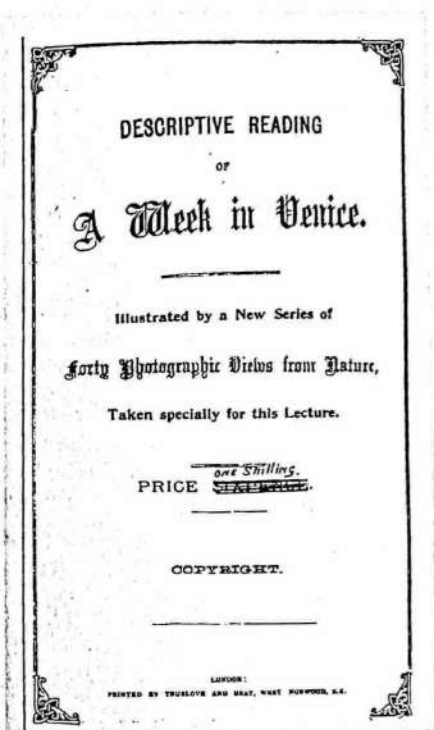


Fig. 6 - Frontespizio di *A Week in Venice*, Londra, fine del XIX secolo.

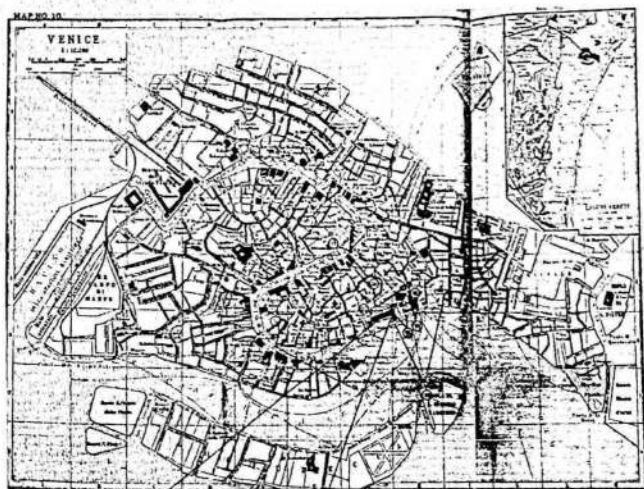


Fig. 7 - Mappa della città di Venezia con gli itinerari delle vedute stereoscopiche, Underwood & Underwood, fine del XIX secolo.

non solo del tutto ma che possa anche studiarlo dettaglio per dettaglio. La sensazione è che lo spettatore sia guidato passo per passo lungo il tragitto: sono simulati gli spostamenti a piedi e in gondola (comprese le informazioni sui costi), sono indicati i punti di ristoro, i caffè, i ristoranti, gli alberghi, i negozi dove fare le compere (con alcuni suggerimenti su dove i prezzi sono più bassi). In tal modo il viaggio viene a configurarsi secondo modalità nuove che sottolineano, attraverso l'alternanza delle scene minuziosamente raffigurate e descritte, gli aspetti più propri di quello che potremmo considerare un "surrogato" del cinematografo.

Le stereoscopie che accompagnano questo tour non sono innovative; ad essere innovativi sono, invece, il collegamento testuale tra un'immagine e l'altra e il filo logico che le unisce. Sappiamo bene quanto la descrizione delle vedute sia sempre stata una delle necessarie abilità degli impresari di spettacoli ottici: fin dai primi tempi dei loro vagabondaggi costituiva la tecnica che garantiva il coinvolgimento emotivo del pubblico. Nel caso del nostro tour stereoscopico le parole non sono solo il supporto descrittivo della visione, ma collegano una veduta all'altra, raccontando come spostarsi all'interno della città, insomma, fanno intuire il continuum tra le tappe delle immagini, un flusso di movimento unificante che il cinematografo Lumière negli stessi anni proponeva al suo pubblico attraverso i primi movimenti della macchina da presa. A cavallo tra Otto e Novecento la città fu messa di fronte alla propria autentica immagine ottocentesca, senza patine settecentesche e travisamenti pittoreschi. Fu liberata piuttosto audacemente dalla maggior parte delle costrizioni culturali che ne imprigionavano l'identità iconografica, in modo da non apparire più un archivio di memorie storiche ma una realtà calata nel presente.

A Venezia, per restare all'esempio che fin qui ci ha condotti, l'iniziatore di questa nuova lettura del reale fu sicuramente Tomaso Filippi. Il cambiamento si avvertì per primo nelle scene di genere: al posto delle pose costruite del realismo manierista in cui egli stesso si era cimentato, cominciarono ad apparire i primi scatti "rubati", le prime suggestioni "colte al volo". Negli stessi anni, oltre al lavoro omologato delle ditte veneziane, in città era presente anche l'esempio di operatori stranieri come Heinrich Kühn, Alexander Keigley, James Craig Annan che rimanevano fedeli all'ideale romantico delle scenette confezionate<sup>16</sup>. Alloggiavano in città anche il Conte Giuseppe Primoli che ritraeva una Venezia minore, popolare, senza alcun filtro edificante o stucchevole<sup>17</sup> e Alfred Stieglitz che arrivò nel 1887 da Francoforte e vi ritornò nel 1894 sperimentando nei campi e nelle calli il suo innovativo linguaggio *straight*, diretto, senza mediazioni pittoriciste.

Filippi esercitò lo stesso metodo immediato, creando foto anche mosse<sup>18</sup> ma straordinariamente vitali. Lo spazio iconografico sacro, il più ancorato alla lettura prospettica, Piazza San Marco, venne parcellizzato da Filippi in inquadrature che sembravano organizzarsi intorno a due poli piuttosto particolari: la base dei pennoni porta bandiera di fronte alla Basilica e le colonne di Palazzo Ducale<sup>19</sup>. Il fotografo riusciva a cogliere in questi nodi, punto d'appoggio e di sosta per turisti in marcia forzata o per veneziani girovaghi nel tempo libero, un'umanità distratta, indifferente agli scatti, inconscia di essere oggetto di visione<sup>20</sup>.

Quasi sempre le figure fotografate da Filippi risultano di spalle, di profilo, alcune volte tagliate, mai perfettamente centrali o con lo sguardo volutamente rivolto alla macchina. Le loro reciproche posizioni risultano asimmetriche e il bilanciamento della fotografia appare squilibrato. I punti di ripresa si fanno ancor più variabili e, per la prima volta vediamo delle riprese dal basso verso l'alto, che non rendono le reali proporzioni degli elementi umani e architettonici<sup>21</sup>. I pozzi, le fontane pubbliche, l'attracco delle imbarcazioni, la passeggiata di Riva degli Schiavoni divengono i nuovi modelli iconografici di una città che si prepara a portare a compimento gli indizi della conquistata mobilità fisica e mentale con la grande rivoluzione del cinematografo. Venezia, innovatrice del paesaggio in pittura con il genere del vedutismo, polo di espansione del veduti-

smo ottico, patria fertile degli studi di ottica e di dagherrotipia, lasciò incredibilmente un'impronta anche nell'evoluzione della veduta Lumière. Paradossalmente, la città che avevamo ritratto come la rappresentante della fissità e del richiamo al passato, si rivelò invece capace di suggerire un nuovo effetto di movimento all'invenzione appena nata, confermandosi, definitivamente, come il punto di confluenza e di maturazione di ogni forma di spettacolo.

Il vedutismo cinematografico si rapportò allo spazio con le stesse modalità e secondo le medesime scelte di soggetti e punti di vista operate dalla fotografia, soprattutto da quella commerciale che sostituiva, come souvenir, gli album di disegni o le vedute a stampa acquistate per secoli dai viaggiatori nel corso dei loro itinerari del Grand Tour. La cinematografia degli inizi non opera scelte formali che la discostano dalla tradizione del vedutismo grafico e fotografico. Viene adottato il consueto "tutto a fuoco" in cui l'architettura appare ben visibile, decontestualizzata, rappresentata nella sua interezza<sup>22</sup>. La scelta delle prime vedute cinematografiche, quindi, ricade negli stilemi della ripresa fotografica: architettura in evidenza, decontestualizzata, rappresentata nella sua interezza. Anche la scelta dei soggetti è una ripresa della selezione già compiuta dalla fotografia in base ad una valorizzazione dei monumenti e dei luoghi che meglio incarnavano l'idea della città, costruita lungo secoli di rappresentazione e che già, quindi, apparteneva all'immaginario collettivo. La fotografia aveva, da parte sua, avuto un ruolo aggiuntivo e fondamentale rispetto alla tradizione grafica: quello di divulgare a livello popolare e di consacrare definitivamente questo modello di rappresentazione del paesaggio.

Il primo cinema accoglie passivo questa eredità e per un po' la macchina si limita a registrare da un punto di ripresa immobile, lo stesso della macchina fotografica, uno spazio urbano già visto e riconoscibile, a cui l'aggiunta del movimento di passanti e carrozze dà solo parzialmente una nuova fisionomia. La vera svolta della visione urbana si compie con la scelta di rendere mobile la macchina da presa: il paesaggio ora appare veramente trasformato ottenendo un effetto di veridicità che i tour fotografici e stereoscopici, con la loro fragile simulazione di un itinerario a tappe per le città turistiche, erano solo riusciti ad abbozzare. Ancora un volta Venezia si presenta come matrice ed ispiratrice del rinnovamento dell'immagine, se accettiamo come vero l'aneddoto di uno degli emissari dei fratelli Lumière, Eugène Promio, mandato nella città lagunare a fare delle riprese per il cinematografo:

*Fu in Italia che ebbi per la prima volta l'idea della panoramica. Ero a Venezia, e mentre andavo in vaporetto verso l'albergo sul Canal Grande, guardavo le rive scorrere davanti all'imbarcazione. Pensai allora che se la macchina immobile poteva riprodurre oggetti e persone in movimento, sarebbe stato possibile anche invertire i rapporti e cercare di riprodurre, movendo la macchina, oggetti immobili. Realizai subito una ripresa che inviai a Lione, pregando Louis Lumière di dirmi cosa pensasse. La risposta fu favorevole<sup>23</sup>.*

1 Il primo catalogo della ditta consisteva in un unico foglio con la descrizione delle vedute e delle pitture della Toscana ed era datato 1855. Nel 1856 fu stampato un catalogo ben più ricco, *Photographies de la Toscane et des Etats Romains*. Il 1863 fu l'anno del terzo catalogo che contava innumerevoli riproduzioni che soddisfacevano in modo praticamente esaustivo le richieste soprattutto pertinenti all'arte italiana.

2 Ad esempio Domenico Bresolin, con la propria attività di pittore-fotografo nella quale riprendeva, in molti quadri, i tagli e la cura per i particolari tipici delle fotografie che probabilmente usava come modelli, influenzò vari altri artisti veneziani quali Ciardi, Favretto, Milesi, Nono e Tito, tutti propensi, in forme più o meno dichiarate, all'uso dello stile fotografico. Alberto Prandi nominava anche Giuseppe Bellini, diviso come Bresolin tra pittura e fotografia. Segnalava, invece, il passaggio definitivo dalla pittura pae-



- sista e prospettica alla fotografia da parte di Giuseppe Coen (1810-1856) e Antonio Sorgato (1825-1885); cfr. Alberto Prandi, *Veneto*, in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Alinari-Electa, Firenze-Milano 1979, p. 125.
- 3 Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 72.
  - 4 Per la definizione di iconemi rimandiamo a Eugenio Turri: «Gli iconemi sono [...] le unità elementari della percezione: le immagini che rappresentano il tutto, che ne esprimono la peculiarità, ne rappresentano gli elementi più caratteristici, più indicativi» (Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998, p. 170).
  - 5 "Gazzetta di Venezia", 24 ottobre 1896.
  - 6 Per il vedutismo ottico, riprendiamo quanto scritto da Gian Piero Brunetta sulla "nascita policentrica" del mercato delle vedute (Parigi, Augsburg, Londra, Bassano) ma anche sul «ruolo dominante di Venezia e, di conseguenza, di Bassano (grazie al lavoro della ditta Remondini) nella diffusione e nella fissazione della memoria del mondo nuovo e della civiltà della visione popolare che si sviluppa attorno a questa macchina ottica» (Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997, p. 256).
  - 7 Cfr. Rodolfo Palucchini, *Canaletto e Guardi*, De Agostini, Novara 1941; Rodolfo Palucchini, *I vedutisti veneziani del Settecento*, Stamperia di Venezia, Venezia 1967; Rodolfo Palucchini, *La veduta veneziana del Settecento*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1960.
  - 8 Luca Carlevarijs, *Piazza San Marco con la Torre dell'Orologio*, 1715 ca., olio su tela, 69 x 85 cm, Milano, collezione privata.
  - 9 Uno dei miti che contribuirono a pubblicizzare le macchine ottiche era la possibilità di viaggiare senza muoversi dalla propria città. Ad esempio, un anonimo cronista, spettatore entusiasta del *Gabinetto-Pittorico-Meccanico* nella Gran sala dell'Antica Commenta di Malta, sosteneva: «Io per me, senza muovere un passo alle mie natali lagune, posso dire d'aver veduto paesi da qui lontanissimi, tanto sono al vero raffigurati!» ("L'Apatista", 21 gennaio 1835).
  - 10 I tre articoli del medico americano Oliver Wendell Holmes furono pubblicati tra il 1859 e il 1863 sulla rivista "Atlantic Monthly" e sono raccolti in Giovanni Fiorentino (a cura di), *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Costa & Nolan, Genova 1995.
  - 11 «L'incendio e la distruzione di essa [la città di Mosca], veduti in lontananza, accrescono il bello di questo sorprendente lavoro che è veramente un complesso meritorogli quegli applausi di cui non la fu avara Venezia, intelligentissima del buon gusto e delle arti belle» ("Gazzetta di Venezia", 28 febbraio 1820).
  - 12 "Gazzetta di Venezia", 10 luglio 1896.
  - 13 *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, s. III, t. VI, 1860-61, pp. 497-99.
  - 14 Daniel James Ellison (a cura di), *Italy through the Stereoscope. Journeys in and about Italian Cities*, Underwood & Underwood, London-New York 1902.
  - 15 "The Underwood Travel System. What is it?", in *Idem*.
  - 16 Italo Zannier, *Sublime fotografia. Il Veneto, una breve storia*, Corbo e Fiore, Venezia 1992, p. 18.
  - 17 Per l'opera del Conte Primoli, si veda Lamberto Vitali, *Il Conte Primoli, un fotografo fin de siècle*, Einaudi, Torino 1968.
  - 18 Si veda il CD Rom allegato a Daniele Resini (a cura di), *Venezia, paesaggio ottocentesco. Le vedute di Tomaso Filippi*, IRE, Venezia, 2002.
  - 19 Ad esempio: *Venezia, piazza San Marco, giovane donna con bambina in maschera*, post 1894-ante 1897; *Venezia, piazza San Marco, gruppo di donne con bambini*.
  - 20 Si veda Tancredi Zanghieri, *Fotografia turistica [1908]*, in Paolo Costantini, Italo Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenale Bohm, Venezia 1986, p. 43.
  - 21 *Venezia, Giudecca, festa del Redentore*, 1990 ca. in cui la scalinata della chiesa occupata da visitatori è ripresa dal basso e la figura scorcata e laterale di un bambino si interpone a monopolizzare il primo piano; *Venezia, portico di Palazzo Ducale con figure*, post 1894 con il primo piano di un uomo con cappello e la fuga in altezza delle colonne di Palazzo Ducale.
  - 22 Sul vedutismo cinematografico urbano rimandiamo agli studi di Marco Bertozzi, *La veduta Lumière. L'immaginario urbano e il cinema delle origini*, CLUEB, Bologna 2001; Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Dedalo, Roma 2001; Marco Bertozzi, *L'occhio e la pietra, il cinema, una cultura urbana*, Lindau, Torino 2003.
  - 23 Bernard Chandère, Guy Marjorie Borgé, *I Lumière. L'invenzione del cinema*, Marsilio, Venezia 1986, ora in Piero Zanotto, *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio, 1895-2002*, Marsilio, Venezia 2002, p. 15.

## LE SYNTAGME TÖPFFERIEN

Thierry Smolderen, École Européenne Supérieure de l'Image, Angoulême<sup>1</sup>

*Des croquis liés par une pensée.*

*Ce que j'ai pris d'Hogarth, c'est peut être d'avoir lié les croquis par une sorte d'action.*  
*Il est certain que le genre est susceptible de donner des livres,*  
*des drames, des poèmes tout comme un autre, à quelques égards mieux qu'un autre,*  
*et je regrette que vos habiles et féconds artistes, Gavarni par exemple et Daumier,*  
*ne l'aient pas tenté.*  
*Ils font des suites, c'est-à-dire des faces différentes d'une même idée;*  
*ce sont des choses bout à bout, non des choses liées par une pensée.*

Rodolphe Töpffer, lettre à Sainte-Beuve du 29 décembre 1840<sup>2</sup>

Cette distinction entre *choses bout à bout* présentant *les différentes faces d'une même idée*, au contraire de ses propres images qui sont *liées par une pensée* ou par *une action*, est fondamentale pour qui veut comprendre les enjeux du genre que lance Töpffer, au début des années 1830, lorsqu'il publie ses premières histoires en estampes.

Si d'évidentes raisons économiques incitent les caricaturistes à produire des suites d'estampes chaque fois que la chose est possible, à vendre des séries plutôt que des sujets uniques, les dessinateurs de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle ne considèrent pourtant pas le récit en images comme une option attractive, et cela en dépit du modèle légué par William Hogarth. Formés par une culture qui depuis le 17<sup>e</sup> siècle favorise le registre allégorique et emblématique, en particulier pour tout ce qui touche à la satire et à la caricature, les *designers* d'estampes privilégient dans une large mesure les variations sur l'un ou l'autre thème ou calembour, les jeux de comparaison ou de contraste entre deux significations d'un même mot – bref, l'approche *paradigmatique* – chaque fois qu'il s'agit de produire une série. C'est ce qu'il faut entendre par «choses bout à bout» qui sont les «faces différentes d'une même idée».

En liant plutôt ses «images par une pensée» ou une «action», Töpffer est conscient de faire une opération intellectuelle très différente: il produit un syntagme narratif. Ce faisant, il se met en rupture avec la pratique des caricaturistes qui lui sont contemporains, et auxquels il se réfère et s'identifie sur le plan artistique, comme les Anglais Rowlandson et Cruikshank, ou les Français Gavarni, Daumier, Grandville etc. Or, certains indices laissent à penser que c'est précisément la démonstration de cette différence entre déclinaison paradigmatique et développement syntagmatique qui l'a amené à dessiner et à composer sous les yeux de ses élèves sa première histoire en images, *Histoire de Mr Vieux Bois*, en 1827.



Fig. 1 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. En bas, le premier “strip” de la première histoire dessinée dans un cahier par Töpffer, pour ses élèves. La confrontation avec les deux images du haut était, probablement, voulue.

Dans le cahier original<sup>3</sup>, les trois premières images de l’aventure (Fig. 1) sont en effet placées sous deux vignettes énigmatiques, dans un agencement qui confronte sur une même page les deux registres évoqués dans la lettre à Sainte-Beuve que nous venons de citer en exergue (et qui a été écrite une douzaine d’années plus tard).

On notera que le titre de l’aventure a clairement été rajouté par après; en dessinant les trois premières images de son *Mr. Vieux Bois* sous les deux autres, Töpffer s’engage-t-il consciemment dans une histoire longue? On peut légitimement en douter...

Le strip d’en haut, sans relation apparente avec l’histoire de Vieux Bois, présente deux versions antithétiques d’une même situation. Dans la première, un homme barbu, adoptant une posture défensive, réagit à l’apparition de trois fantômes en s’exclamant: «Ombres de mes ancêtres, que me voulez-vous!!». L’un des fantômes lui répond: «Nous voulons te dire bonjour». Dans l’image suivante, nous retrouvons les mêmes protagonistes dans une position inversée. Cette fois le barbu apparaît, souriant, une main levée en signe de salut pour les trois fantômes qui sont renversés par la surprise: «Que te faut-il vilain descendant de nous?», «Je viens voir votre drôle de mine».

Initialement, ces deux images ne représentaient peut-être qu’un exercice de langage corporel, destiné à montrer comment le sens d’une image pouvait être renversé rien qu’en changeant les gestes et la posture des personnages dessinés – préoccupation sémiologique qui traverse toutes les histoires en images de Töpffer. Mais l’exemple qui en résulte forme aussi un diptyque représentatif du mode de pensée paradigmatique qui dominait la production de l’époque: il s’agit bien ici de confronter deux façons diamétralement opposées d’imaginer la rencontre entre un homme et le fantôme de ses ancêtres – «deux faces d’une même idée», impossibles à relier sur le plan narratif.

Ayant dessiné ce diptyque, n'était-il pas logique d'en profiter pour faire voir aux élèves la différence entre ce «bout à bout» et une série narrative «liée par une pensée»? Les trois premières vignettes de l'histoire de Mr. Vieux Bois sont exactement de nature à servir une telle démonstration: le langage corporel des personnages y est tout aussi expressif que dans les deux images d'au-dessus, mais le strip qui en résulte produit un syntagme visuel parfaitement formé, dont la structure ternaire expose de manière limpide le développement temporel de l'action.

On peut d'ailleurs suivre les avatars de cette formule à trois temps pendant le reste de l'album; elle semble représenter pour Töpffer, du moins à ses débuts, le modèle par défaut de la phrase visuelle, par ailleurs soumis à des forces diverses qui l'obligeront fréquemment à se déboîter, à manquer un temps, à se développer en sautant la "barre de mesure". Ces perturbations du modèle n'ont rien d'étonnant: l'expérience dans laquelle Töpffer s'est lancé, ce jour-là, combine le développement déductif de son hypothèse de départ (il est possible de générer des syntagmes visuels) et l'exploration empirique d'une situation d'énonciation équivalant à une véritable performance d'improvisation narrative et graphique qui l'expose aux réponses immédiates d'un public d'élèves qu'on imagine enthousiaste et réactif.

## Recours au "montage" alterné: l'hypothèse d'une source verbale

Dans l'évolution du langage cinématographique, on le sait, le recours au montage alterné joue un rôle-clé dans lequel il est difficile – faute d'élément de comparaison – de démêler les dimensions pragmatiques, cognitives, techniques et esthétiques. Or il se trouve que l'expérience menée par Töpffer nous offre précisément ce point de comparaison: ses "romans en estampes" permettent d'étudier l'émergence de formes alternées de narrations dans une "chaîne d'images" où n'interviennent pas les dimensions techniques et pragmatiques qui caractérisent le montage cinématographique. Nous verrons en outre que ce parallèle entre les deux médias ne représente pas seulement un exercice abstrait: il permet aussi de relier historiquement le genre des "histoires en images" qui se développe à partir de Töpffer au paysage culturel dans lequel se construira le langage cinématographique, quelque soixante-dix ans plus tard.

Un premier exemple d'alternance apparaît au bout d'une quarantaine de strips (Figs. 2-3) (Töpffer en dessine deux par page).

Suite à différentes péripéties, Mr. Vieux Bois est condamné à un an de prison; il s'évade par un plafond et gagne le toit d'une maison voisine. Se servant de son chien comme d'une sonde, il explore la cheminée, qui se trouve être celle des parents de sa fiancée.

L'histoire vient, pour la première fois, de se diviser en deux fils parallèles entre lesquels Töpffer nous invite à alterner: au rez-de-chaussée, la fiancée reconnaît le chien de son amoureux, se précipite et l'embrasse. Mr. Vieux Bois (sur le toit) hisse, sans le savoir, le chien et la fiancée, jusqu'au moment où la corde se casse; il tombe et atterrit dans un lampadaire, tandis que toute la famille de la jeune fille, ayant suivi le mouvement, sort par la cheminée et se retrouve échouée sur le toit pendant plusieurs jours.

L'irruption de ce premier exemple d'alternance dans l'œuvre de Töpffer pourrait s'expliquer facilement par une simple envie de "compliquer" le récit par un procédé caractéristique du récit picaresque, qui consiste à séparer puis réunir de manière aléatoire et surprenante les personnages de l'histoire. Il est vrai qu'on verra Töpffer tirer de cette stratégie l'essentiel des rebondissements, des péripéties et des séquences alternées de ses albums ultérieurs, qui doivent tous quelque chose au genre incarné par le *Don Quichotte* de Cervantes et le *Hudibras* de Samuel Butler. Dans cette

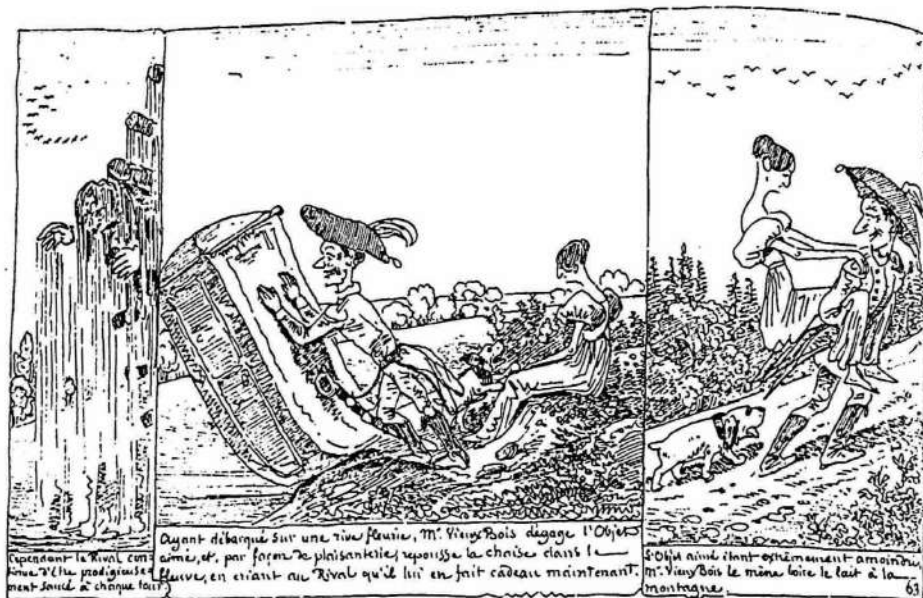


Fig. 4 – *Mr Vieux Bois*, deuxième version autographiée, 1839 (Seuil, Belgique 1996). L'alternance engendre, ici, une véritable figure de rhétorique (en l'occurrence, une anaphore).



Fig. 5 – *Mr Vieux Bois*, deuxième version autographiée, 1839 (Seuil, Belgique 1996). L'image et la légende, répétées presque à l'identique, ouvrent six strips consécutifs.

lin. Happé par le mécanisme, le bonhomme va se retrouver "saucé" à chaque tour de roue (Figs. 4-5).

Les six pages suivantes nous montrent sa situation en alternance avec les retrouvailles de Mr. Vieux Bois et de "l'objet aimé". David Kunzle a présenté cet épisode comme éminemment précinématographique<sup>8</sup>, tandis que Thierry Groensteen et Benoît Peeters en parlent comme d'un exemple de montage alterné<sup>9</sup>.

Or, il semble que ce dispositif se déduise bien, ici, de la fluidité quasi-verbale, "cursive", du langage visuel expérimenté par l'auteur: *chainon d'une série*, l'homme au moulin y figure effectivement comme *rappel d'idée*, et, plus précisément encore, comme anaphore – figure rhétorique de la répétition – que nous rangerons avec les autres figures empruntées à cette branche, métonymies, métalepses et autres hyperboles visuelles, qui apparaissent fréquemment dans les histoires en images du petit professeur de rhétorique genevois.

Si l'on devait arrêter ici cette analyse, l'alternance chez Töpffer pourrait donc s'interpréter comme un dispositif d'origine strictement verbale: au niveau littéraire, comme prolongement des stratégies picaresques de complication du récit (par séparation et retrouvailles des personnages) et, au niveau linguistique, comme projection, sur la chaîne de croquis cursifs, de certaines propriétés d'emboîtement et d'expression rhétorique empruntées au syntagme verbal.

## Caractère mixte du syntagme töpfferien

Il ne faut pas pour autant oublier le soin avec lequel Töpffer insiste sur le caractère *mixte* et complexe du genre qu'il invente:

*Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose<sup>10</sup>.*

Or, cette "mixité" découle directement d'une stratégie initiale, déjà présente dans la première version de *Vieux Bois*, et qui ne consiste pas seulement à éliminer de l'image tout ce qui relève du trompe-l'œil perceptif, mais aussi à faire converger le linguistique et l'iconique dans une sorte de compromis où chacun des deux modes accepte de se simplifier pour pouvoir relayer l'autre.

Car la simplification par "croquis cursif" s'accompagne d'une contrepartie verbale importante: une simplification syntaxique des légendes dont l'un des symptômes les plus frappants est la répétition lancinante du nom du personnage-titre dans pratiquement chacune d'entre elles. Bien que le lecteur soit censé les lire de manière suivie, Töpffer évite tout renvoi pronominal d'une légende à l'autre. Tout se passe comme si la syntaxe verbale adoptée prenait à son compte le caractère incompressible, irréductible du personnage dessiné.

Il va sans dire qu'un tel choix ne pouvait que dégrader la capacité d'emboîtement syntaxique dont nous avons pensé qu'elle représentait pourtant l'une des inspirations possibles du dispositif d'alternance. Les légendes qui accompagnent chaque dessin ne forment pas un texte véritablement suivi sur le plan syntaxique: commentant une image après l'autre, elles se placent le plus souvent dans un même rapport de simple juxtaposition, ce qui nous invite à chercher ailleurs l'explication d'une apparition de premières séquences alternées si tôt dans l'œuvre de Töpffer.



## D'un genre à l'autre: du ridicule par affectation au burlesque corporel-mécanique

Töpffer parle de son invention comme d'une manière de *lier les images par une pensée*; nous avons vu que ce nouveau type de syntagme était probablement né d'une démonstration pédagogique visant à comparer les images-facettes (paradigmatiques) d'une même idée aux images-chainons (syntagmatiques) d'une véritable suite narrative.

Nous n'avons pas encore évoqué les sources culturelles de la situation comique choisie pour illustrer son propos initial. La rencontre de Mr. Vieux Bois avec l'Objet Aimé a, en réalité, un *pedigree* très précis: son modèle le plus immédiat est le *Dr Syntax* de Rowlandson et Combe<sup>11</sup>, qui lui-même hérite d'une idée proposée par Henry Fielding<sup>12</sup> dans la préface de *Tom Jones*<sup>13</sup>, selon laquelle le sujet littéraire comique par excellence est celui du *ridicule par affectation*. M. Vieux Bois n'a plus l'âge de tomber amoureux: ses poses, ses élans, ses suicides, sont risibles, comme le seront les poses et affectations de Mr. Jabot, figure du parvenu social, qui participent du même paradigme. Dans le champ de la satire graphique, les variations comiques sur le thème du ridicule par affectation sont directement liées à l'œuvre de William Hogarth (qui était le vrai sujet de la préface de Fielding).

De ce point de vue, les deuxième et troisième strips (Fig. 6) de l'histoire de *Vieux Bois* ne présentent qu'une variation sur le syntagme initial: à chaque fois, il s'agit d'enchaîner causalement différents moments contrastés du sentiment amoureux "nominal" (au sens où le personnage s'embrase comme du *vieux bois* à la vue de l'objet aimé). Ils se déduisent donc rigoureusement de l'idée initiale.

Dès le quatrième strip (Fig. 7), pourtant, Töpffer change de registre, d'une manière qui ne peut que provoquer l'hilarité de son jeune public: «M. V.B. se tue. Heureusement l'épée passe sous son bras».

En termes de "genre", on passe brutalement d'une forme noble et littéraire à une forme burlesque, théâtrale, qui joue sur l'action, le mouvement, le rapport incongru avec des accessoires.

Ce qu'il y a de nouveau ici, c'est ce premier recours aux propriétés physiques du monde dans lequel évolue M. Vieux Bois, une première excursion dans une forme de "réalité" que les élèves de Töpffer connaissent bien, celle qui naît des conséquences "logiques" des propositions les plus folles, les plus absurdes, comme dans ces jeux d'imagination que les Anglo-saxons appellent "make believe" – *faire semblant*. Cette dimension fut d'ailleurs relevée très tôt par un lecteur prestigieux de Töpffer. Ce dernier y fait allusion dans le passage suivant:

*L'histoire abonde en folies qui, exposées au moyen du récit, paraîtraient aussi absurdes que peu récréatives, mais qui, au moyen de la représentation directe, acquièrent un degré de réalité suffisant pour que rire s'ensuive. [...] Il paraît [...] que c'est sous le point de cette sorte de réalité donnée à l'impossible, au moyen de la représentation directe, que Goethe daigna s'occuper de Mr Jabot<sup>14</sup>.*

C'est donc cette piste ludique d'une sorte de «réalité donnée à l'impossible» qui s'ouvre dès le quatrième strip de *Vieux Bois*. De fait, à partir de là, les événements se précipitent: après un premier suicide manqué, le héros se lance à la poursuite de la jeune fille (Fig. 7), il tombe à l'eau, on le repêche par les pieds; deuxième tentative de suicide ratée et deuxième tentative de poursuite; cette fois la poutre à laquelle Mr. Vieux Bois s'est pendu reste attachée à la corde et l'empêche de passer entre deux arbres, puis de rentrer chez lui par la porte (Fig. 8).

Cette dernière péripétie est importante car les dessins fonctionnent comme de véritables dia-

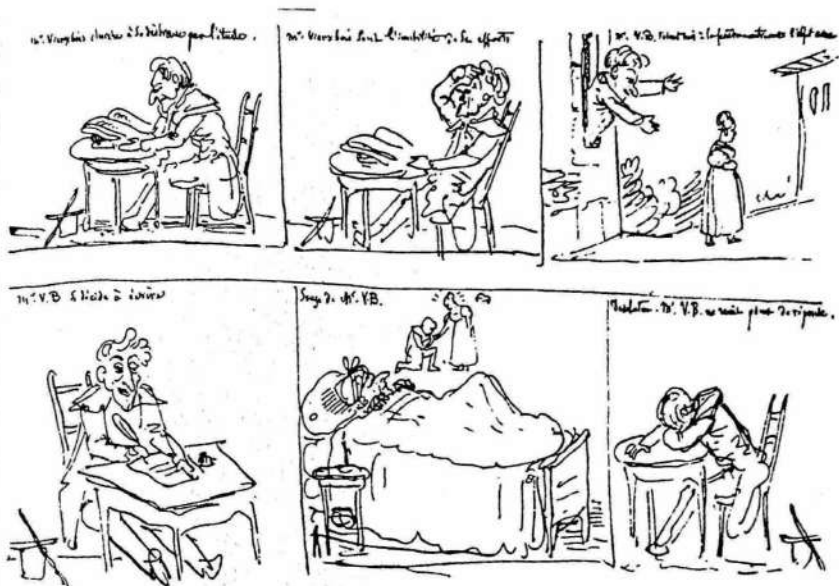


Fig. 6 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. Série de postures développant le thème de l'émoi amoureux. Töpffer s'inscrit délibérément dans un genre revendiqué par Henry Fielding à partir des séries de Hogarth, et central pour l'émergence du *novel* au 18<sup>e</sup> siècle: le ridicule par affectation, décrit par Fielding comme le sujet littéraire comique par excellence.

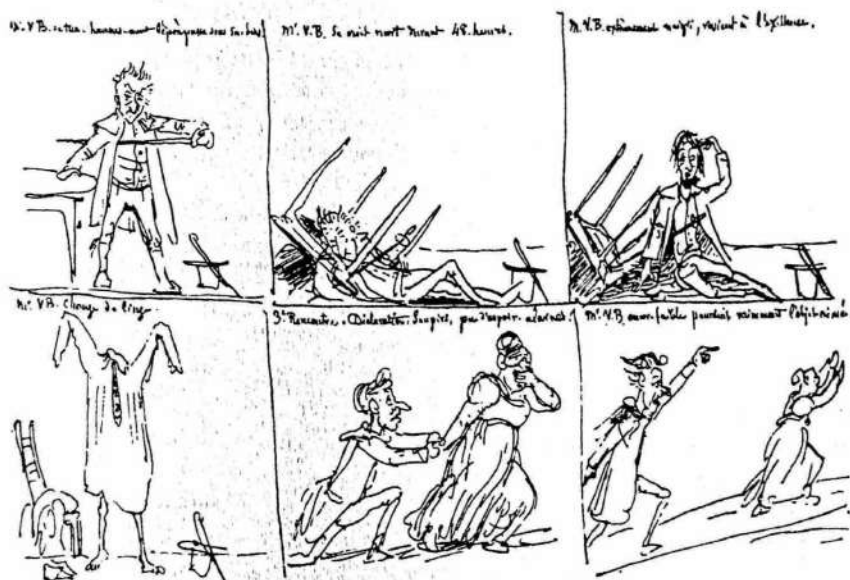


Fig. 7 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. Les premières postures de Vieux Bois s'inscrivaient dans le registre éminemment littéraire du "ridicule par affectation". Ici, on passe à des péripéties burlesques qui relèvent de la farce physique.

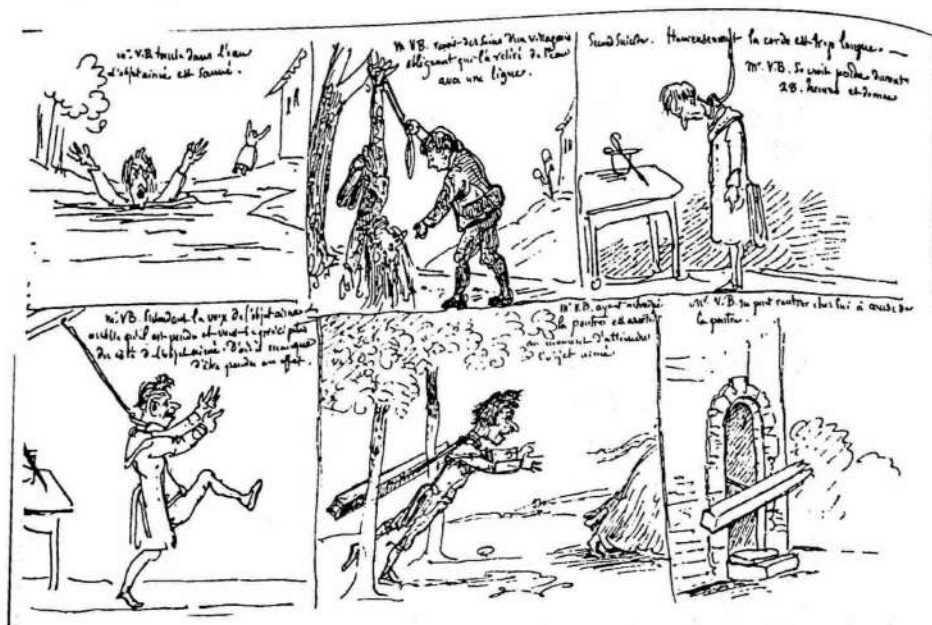


Fig. 8 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. Dans cette séquence, proche du *slapstick*, les postures sont liées par une “action” faisant clairement appel aux propriétés physiques des objets et des lieux représentés.

grammes qui définissent *complètement* les paramètres physiques de la situation représentée. Cela laisse entrevoir un nouveau champ d’expérimentation capable de considérablement augmenter le pouvoir d’évocation du médium de Töpffer, sa capacité à donner une *illusion de réalité* aux pires absurdités – direction qui permet d’entrevoir les fantaisies kinesthésiques, mécaniques et spatiales du *slapstick* cinématographique. Mais d’où lui est venu ce ticket d’entrée dans un tel domaine d’avenir?

La réponse est dans la légende de la première image du strip suivant (Fig. 9): «Mr V.B. invente un nouveau procédé pour rentrer chez lui». Bienvenue dans la révolution industrielle!

Tout laisse à penser que Töpffer vient d’adapter et d’intégrer, à sa chaîne de croquis cursifs, un nouveau type d’images susceptibles d’être mises en séquence: le *diagramme mécanique*, qui dans les années 1820 commence à révolutionner la culture technologique en Occident, en amenant une nouvelle façon de communiquer et de généraliser la pensée technique visualisée. Grâce aux performances de la gravure sur bois debout, la diffusion de manuels bon marché s’est prodigieusement généralisée durant cette période, et les gravures techniques s’imposent comme l’un des vecteurs principaux de la révolution industrielle en cours<sup>15</sup>.

Un nouveau genre de “corps” vient donc de s’insérer dans le syntagme töpfferien, ouvrant d’immenses perspectives de rêveries délirantes pour les élèves du professeur genevois, car le propre même du diagramme mécanique est de nous communiquer de puissants enchaînements visuels de causes et d’effets. À vrai dire, s’il s’agissait de démontrer les possibilités syntagmatiques d’une série d’images, Töpffer et ses élèves viennent de tomber sur un vecteur beaucoup plus efficace que celui du “corps” graphique hogarthien se déclinant en postures sociales affectées.

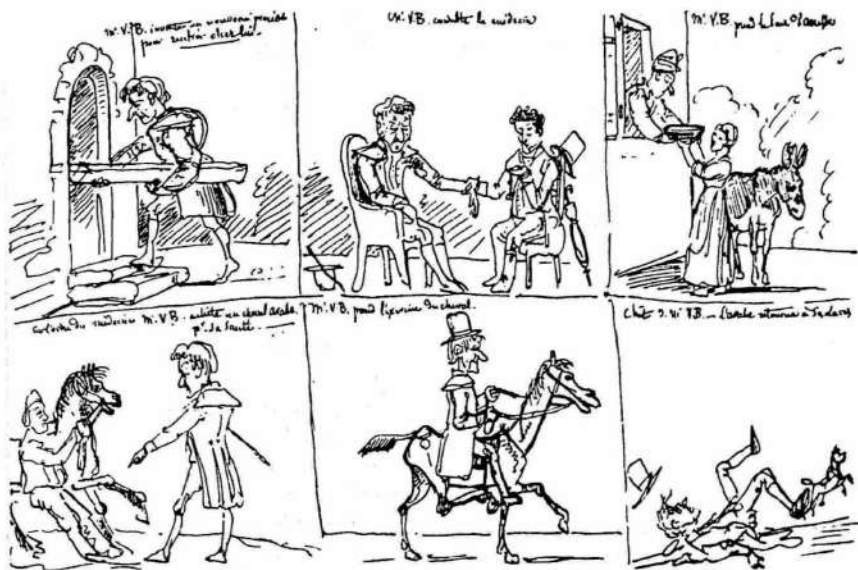


Fig. 9 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. «Mr Vieux Bois invente un procédé pour rentrer chez lui». Le slapstick de Töpffer est le premier exemple d'une nouvelle forme de burlesque visuel qui répond par le comique à la diffusion massive des images et diagrammes technologiques de l'âge industriel.

Et c'est bien ce corps-là, ce corps issu du diagramme mécanique, qu'on va retrouver quelques pages plus loin, sur le toit de la “fiancée” (lieu particulièrement adapté à la rêverie, dans toute l'œuvre de Töpffer) et où l'on voit M. Vieux Bois se servir de son chien, comme d'une sonde pour explorer la cheminée, et créer par ce moyen une réalité “parallèle” avec laquelle il sera appelé à alterner.

D'une interprétation strictement linguistique de l'alternance töpfferienne, nous nous retrouvons, pour ainsi dire, aux antipodes de notre premier développement; la description de l'action par diagrammes mécaniques construit une “réalité” spatiale et corporelle d'autant plus folle et impossible qu'elle paraît obéir à des lois qui ressemblent à celles de la physique et qu'elle se déploie sur le versant purement visuel du syntagme töpfferien. De là naissent des possibilités inédites d'alternance, comme celle que nous avons tout d'abord prise pour une pure figure de rhétorique – l'homme au moulin (Figs. 4-5) – et qui se donne à présent comme l'exemple le plus évident d'un mécanisme industriel venu “parasiter” le flux picaresque du récit: une “grande roue” qui emprunte l'une des trajectoires pour la faire tourner en boucle, inlassablement.

Cela dit, dans le langage *mixte* qu'invente Töpffer – cette série de croquis cursifs qui finit, on le voit, par générer des réactions en chaîne dignes du cinéma burlesque –, l'opposition entre le registre linguistique et le registre corporel-mécanique est peut-être moins tranchée qu'on ne le penserait. La simplicité du langage visuel inventé par Töpffer, l'universalité qu'il vise à travers cette simplicité, ne sont pas sans évoquer certaines langues considérées comme relativement simples, telles les *pidgins*, qui ont aussi pour caractéristiques de se rapprocher des registres parlés de langues plus complexes, et qui «recourent à peu près exclusivement à la juxtaposition comme procédé de création. Le rapport entre les deux mots juxtaposés (résultant) de leur pure contiguïté»<sup>16</sup>.

Pour illustrer cette tendance qu'il qualifie de *tendance à l'analyticité*, Claude Hagège cite, dans *L'Homme de paroles*, un exemple tiré du créole (qui n'est pas un *pidgin*):

*À une phrase française il m'a cueilli une noix de coco dont je me suis repu, équivaut en créole haïtien [...]: il / ne fait que (= "vient de") / sortir / arriver / cueillir / une / noix de coco / venir / donner [...] / moi / je / manger / ventre / moi / venir / rempli / rempli<sup>17</sup>.*

Résultat qu'Hagège commente en des termes qui ne peuvent qu'évoquer les caractéristiques du syntagme töpfferien: «On voit ici l'action se fragmenter, selon une vision hyperanalytique et documentaire, en un véritable kaléidoscope de micro-événements, comme si la caméra du discours filmait linguistiquement son cinétisme»<sup>18</sup>.

Alors, plutôt que d'une opposition irréductible entre la dimension linguistique et la dimension corporelle-mécanique de cet étrange langage mixte, ne devrait-on pas s'attendre à certains effets de *syncrétisme*? Töpffer fait des compromis pour rapprocher les deux dimensions. N'aurait-il pas trouvé un terrain commun, une forme de *pidgin* dans laquelle la séquence de diagrammes mécaniques peut être interprétée, sur son versant verbal, comme une de ces phrases hyperanalytiques dont parle Hagège avec son exemple tiré du créole? Rien n'empêche l'auteur d'élever ensuite ce segment au rang de figure de rhétorique comme cela semble être le cas avec le montage alterné de "l'homme au moulin".

Si un tel syncrétisme existe, sa véritable clé est sans doute à chercher dans la situation d'énonciation initiale des premières histoires de Töpffer:

*Nos pensionnats ne sont pas des lycées; on y vit en famille. J'ai composé pour le divertissement de mes élèves une douzaine de comédies. [...] C'est aussi à leur grand plaisir que, durant les soirées d'hiver, j'ai composé et dessiné sous leurs yeux ces histoires folles, mêlées d'un grain de sérieux, qui étaient destinées à un succès que j'étais bien loin de prévoir<sup>19</sup>.*

## Le syntagme töpfferien comme "performance live"

Ces conditions sont bien celles d'une véritable performance. Elles seront d'ailleurs appelées à s'inscrire durablement dans le médium, même si d'évidence, Töpffer et ses héritiers ne composeront et ne dessineront pas toujours leurs histoires *sous les yeux* de leurs lecteurs. La notion de "performance" permet en tout cas de comprendre l'intégration organique des différents registres d'expression qui s'y conjuguent en *live*: la lecture de la chaîne des croquis cursifs comme composition "in progress", mais aussi l'apparition sur le papier de chaque dessin, avec ce que cela suppose de vivacité dans le geste du tracé, de commentaires inopinés hasardés par les spectateurs, de chocs, de rythmes, d'effets comiques de répétition ou de contrastes générés par le passage d'un croquis à l'autre, de fou-rires, de stratégies rhétoriques, et en général, de *courbes d'activation* de tout ordre – verbales, gestuelles, graphiques, formelles ou diégétiques – qui s'interpénètrent dans la création en direct, et se traduisent d'un registre à l'autre<sup>20</sup>.

Une performance jouant sur autant de terrains et de *canaux* simultanés demande évidemment un centre intelligent, intégrateur, capable de jouer avec les attentes de son public et d'en exploiter les réactions comme éléments de *feed-back*. C'est certainement cette vivante interaction qui a révélé à Töpffer qu'une de ses sources les plus fiables d'hilarité dépendait du facteur de *répétition*. Dans ces conditions très particulières, un nouveau genre de comique se dégage – littérale-





Fig. 10 – *Mr Crépin*, première version autographiée, 1837 (Seuil, Belgique 1996). Petits Crépins synchrones. Littéralement “programmés” par leur professeur de maintien et de savoir-vivre, les enfants de Mr Crépin sont identifiés, dans cette séquence, aux produits stéréotypés de l’âge industriel.

ment sous les yeux des participants – né du contraste entre la forme *ouverte*, rhapsodique, de l’histoire improvisée, sans plan ni programme, et du retour quasi-*mécanique* des situations et thèmes les plus risibles, que Töpffer s’ingénie à rappeler de manière parfaitement incongrue au cours de sa performance.

Or, nous tombons là sur une question qui occupe une position centrale dans la pensée esthétique de Töpffer: celle du rejet, au moins dans le domaine de l’art et de l’éducation, de toute forme de système, de règles et de formules – qui ne sont capables que de produire de la *répétition* – au profit d’une force vitale *ouverte*, «non pas seulement intelligente et ordnatrice, mais active aussi, sensible, passionnée, expansive, individuelle surtout»<sup>21</sup>. Cette tension est au cœur même de son *Histoire de Mr Crépin* (1837), album qui lui permet d’illustrer les résultats catastrophiques de diverses formes d’éducation “à méthodes”.

L’épisode le plus significatif de l’aventure concerne l’enseignement de M. Fadet, qui cherche à transmettre les règles de l’urbanité française aux onze enfants de Mr Crépin. Littéralement “programmés” par cet enseignement purement formel, les petits Crépin se mettent alors à réagir comme de véritables automates synchrones (Figs. 10-11) (on dirait aujourd’hui, des clones ou des robots).

La métaphore technologique est de mise car le comique de répétition naît bien de la tension entre la forme ouverte, picaresque, du récit improvisé – ressemblant à la vie même – et le ridicule d’un comportement qui affecte (fait semblant) de suivre un programme prévisible et répétitif, au point d’infléchir la vie dans la direction des procédés de fabrication industrielle.

Ici, évidemment, on ne peut que penser aux essais sur le rire de Bergson, écrits en 1899:

*Analysez votre impression en face de deux visages qui se ressemblent: vous verrez que vous pensez à deux exemplaires obtenus avec un même moule, ou à deux empreintes du*



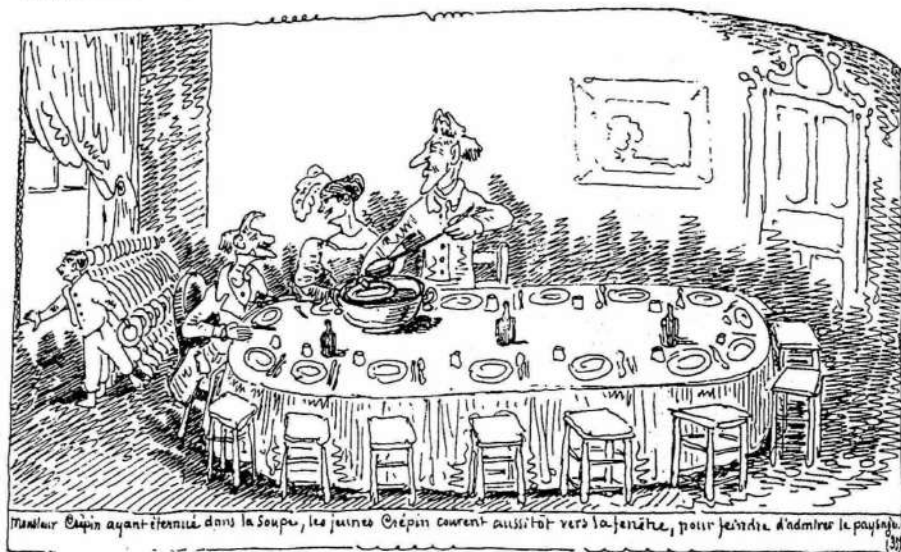


Fig. 11 – *Mr Crépin*, première version autographiée, 1837 (Seuil, Belgique 1996).

même cachet, ou à deux reproductions du même cliché, enfin à un procédé de fabrication industrielle. Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire. Et le rire sera bien plus fort encore si l'on ne nous présente plus sur la scène deux personnages seulement, comme dans l'exemple de Pascal, mais plusieurs, mais le plus grand nombre possible, ou ressemblants entre eux, et qui vont, viennent, dansent, se démènent ensemble, prenant en même temps les mêmes attitudes, gesticulant de la même manière<sup>22</sup>.

Le langage mixte inventé par Töpffer intègre des éléments de la révolution industrielle. Sa chaîne de croquis capte, en le parodiant, le puissant courant de *causalité mécanique* transmis par les diagrammes des manuels techniques. Cette trouvaille lui permet d'entrevoir le nouveau paradigme technologique et industriel dans lequel se reconfigurera, après lui, l'ancienne forme de ridicule par affectation héritée de Fielding et Hogarth. Sceptique devant les bénéfices culturels du progrès technologique, Töpffer est probablement l'un des premiers à avoir révélé l'énorme potentiel comique de la *causalité mécanique*, qui émerge au cours des performances improvisées qu'il donne à ses élèves. Bergson nous donne la clé psychologique de cette heureuse découverte dans sa description d'un orateur contaminé par la *répétition*:

Voici par exemple, chez un orateur, le geste, qui rivalise avec la parole. Jaloux de la parole, le geste court derrière la pensée et demande, lui aussi, à servir d'interprète. Soit; mais qu'il s'astreigne alors à suivre la pensée dans le détail de ses évolutions. L'idée est chose qui grandit, bourgeoise, fleurit, mûrit, du commencement à la fin du discours. Jamais elle ne s'arrête, jamais elle ne se répète. Il faut qu'elle change à chaque instant, car cesser de changer serait cesser de vivre. Que le geste s'anime donc comme elle! Qu'il accepte la loi fondamentale de la vie, qui est de ne se répéter jamais. Mais voici qu'un certain mouvement du bras ou de la tête, toujours le même, me paraît revenir périodiquement. Si je le remarque, s'il

*suffit à me distraire, si je l'attends au passage et s'il arrive quand je l'attends, involontairement, je rirai. Pourquoi? Parce que j'ai maintenant devant moi une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique*<sup>23</sup>.

*La loi fondamentale de la vie est de ne se répéter jamais.* Töpffer, sans aucun doute aurait signé des deux mains cette déclaration de principe, qu'on retrouve sous diverses formes dans ses propres écrits. C'est la raison pour laquelle aucun programme, aucune méthode, aucune formule ne peut s'imposer à l'élaboration d'une œuvre d'art, dont il dit plusieurs fois que son unité véritable est celle d'un être vivant, ce qui explique qu'elle soit nécessairement *ouverte*. Qu'il s'agisse d'un tableau ou d'un récit, l'œuvre ne peut avoir comme principe organisateur que «le moi, en tant que centre vivant, actif et complexe de toutes les forces de l'âme, fait bien plus encore d'impulsion spontanée, d'expansion de puissance propre»<sup>24</sup>.

Seul ce "moi" vivant peut orchestrer les parties diverses et l'ensemble complexe d'une œuvre et a fortiori d'une *performance live*. Töpffer précise encore que son objectif esthétique n'est pas tant de former un "tout" rationnel qui grouperait, proportionnerait, coordonnerait les parties d'un tableau ou d'un récit par une grande unité de plan, d'ordonnance ou de composition, que de «créer un être», un être «vivant, marchant, se mouvant, toujours puissamment un, malgré des irrégularités de forme et des vices de symétrie, comme il est puissamment distinct de tout autre être de la même espèce, quoiqu'il ait une structure analogue et des membres semblables»<sup>25</sup>.

Pour illustrer cette déclaration de principe, montrer à quel point une œuvre d'art peut rencontrer la complexité, la diversité de la vie, se conformer aux véritables «rapports de temps et d'espace» en se privant par cela même «de toute liberté de plan, d'ordonnance, de composition générale»<sup>26</sup>, Töpffer prend les *Annales* de Tacite en exemple – et nous ramène tout droit à la question de l'alternance:

*Eh bien, Tacite, et c'est ce que je veux faire remarquer, s'est assujéti dans les Annales, conformément à ce qu'indique le titre même de son ouvrage, à l'ordre strictement chronologique des années de telle façon que, prenant au fur et à mesure les événements pour les commencer à leur rang de date et pour ne les continuer ou ne les terminer qu'à leur rang de date aussi, il en résulte que ces événements se trouvent être constamment brisés par parties, comme constamment ces parties elles-mêmes sont séparées les unes des autres parties d'événements pareillement morcelés. De plus, et cela encore résulte nécessairement d'un semblable assujettissement à l'ordre des années, pendant qu'on interrompt le récit de ce qui se passe à Rome, il faut se transporter en Asie, en Gaule, en Afrique, en Germanie, au fur et à mesure aussi que des événements s'y achèvent, s'y continuent ou s'y préparent*<sup>27</sup>.

Malgré cela, poursuit Töpffer, les *Annales* sont en fait, «celui des ouvrages de Tacite où l'unité, dans ce qu'elle a de plus profond et de plus frappant, se trouve être le plus indélébilement empreinte», ce qui ne s'explique qu'en remontant «jusqu'au moi, centre réel de tous ces tableaux épars, de tous ces débris dispersés, de tout ce monde en désordre»<sup>28</sup>.

Notre lecture de la première séquence alternée de l'histoire de Mr. Vieux Bois se trouve donc confirmée par Töpffer lui-même: l'utilisation du "montage" alterné témoigne bien de l'existence indépendante d'une forme de réalité qui impose à l'ordre du discours des brisures et des morcellements qui lui sont étrangers. En l'occurrence, il ne s'agit pas ici d'une réalité historique, mais de cette *sorte de réalité donnée à l'impossible, au moyen de la représentation directe* qui avait tellement frappé Goethe à la lecture des premières histoires de Töpffer (et dont nous avons noté

qu'elle ouvrait la voie à ce qui allait devenir le *slapstick* cinématographique). Car par "représentation directe", il faut entendre tout particulièrement ces suites d'images, difficiles à traduire verbalement, où des enchaînements corporels-mécaniques sont exposés par une suite "hyperanalytique" de diagrammes. La scène du toit déjà évoquée est parfaitement représentative de ce type d'épisode.

On notera enfin que ce n'est que dans un deuxième temps (au moment où il redessine l'histoire en 1837, puis en 1839) qu'on voit Töpffer intégrer ces brisures, ces va-et-vient entre deux fils du récit, comme véritables *figures rhétoriques* (cf. la scène du moulin).

## Après Töpffer

Il y a évidemment un paradoxe Töpffer. Quand il dessine l'*Histoire de Mr Vieux Bois*, en 1827, l'immense majorité des "suites" d'images produites à la même époque n'ont pas de lien narratif entre elles. S'il se lance dans cette démonstration, c'est parce qu'il a encore un pied dans le 18<sup>e</sup> siècle d'Hogarth et de Fielding et que le passage que ces auteurs ont tracé entre littérature et estampe constitue un élément central de sa culture personnelle. Et si l'expérience prend les allures d'une performance ouverte et interactive devant ses élèves, c'est certainement par fidélité à Rousseau, à un idéal de vagabondage picaresque et d'apprentissage par la flânerie. Tous ces éléments font de lui un homme du 18<sup>e</sup> siècle, qui ne pouvait que détester et rejeter en bloc les effets de la révolution industrielle, avec ses automates, ses objets fabriqués en série, ses mécanismes à répétition.

Le paradoxe, c'est qu'en intégrant des séquences burlesques à forte causalité mécanique dans le langage qu'il invente, Töpffer va fournir l'un des moyens de représentation les plus aptes à explorer, déconstruire, re-combiner sur le mode de l'imaginaire comique, les frontières anthropologiques, sociales, technologiques de l'âge industriel<sup>29</sup>. C'est ce qui fait de lui, très certainement, le premier auteur comique de cet âge, le premier en tout cas à incarner la définition qu'en donnera Bergson en 1899<sup>30</sup>.

Mais le paradoxe tient aussi dans le caractère non-linéaire, non-téléologique de l'histoire des médias, phénomène qui peut faire évoluer un genre complexe et littéraire vers une forme minimaliste et simple en l'espace de quelques décennies, et transformer complètement la façon de considérer son rapport avec les technologies contemporaines. C'est particulièrement frappant dans le cas de la photographie, sur laquelle Töpffer s'est beaucoup exprimé, car elle lui semblait l'antithèse même des valeurs qu'il voulait défendre.

Dès la création de la plaque Daguerre, et avant même d'avoir pu voir un seul exemple du procédé, Töpffer l'a pris, dans ses écrits théoriques, comme l'emblème de «l'imitation stricte et parfaite» de la réalité, qu'il oppose à un autre symbole: «le petit bonhomme» dessiné maladroitement sur un mur ou dans les marges d'un cahier, et dans lesquels on discerne néanmoins

*des traces non équivoques de vie; des signes d'expression morale, des symptômes d'ordonnance et d'unité, des marques surtout de liberté créatrice qui prévalent hautement par-dessus le servage d'imitation*<sup>31</sup>.

Par l'expression, la vie, la vivacité de mouvement ou d'intention qui les caractérise, les petits acteurs de papier reflètent la subjectivité humaine qui les a produits, le *performer*, orchestrateur et énonciateur de l'histoire sans lequel rien n'existerait,

*Car si des incidents se suivent, s'enchaînent, c'est le moi, et rien d'autre, qui en a déterminé la relation intime, l'extension spéciale, l'agrégation particulière, comme il en a uni les parties, assemblé les détails, pénétré le style, comme il a infiltré partout sa propre chaleur, sa propre passion, sa propre vie, en sorte que c'est là non plus un tout seulement, mais un être<sup>32</sup>.*

C'est pour ces mêmes raisons que le recours au morcellement – caractéristique du montage alterné – est pleinement assumé par Töpffer: l'alternance renvoie, en dernière analyse, à l'instance d'énonciation ultime, au "moi", seul capable de donner une unité intrinsèque à l'œuvre d'art, dont il rassemble les morceaux épars. Cette position (évidemment en phase avec l'esprit romantique), permet du même coup à Töpffer de nier l'importance de toute forme d'organisation, toute unité de plan, d'action, de temps et d'espace, dont le modèle serait forcément extrinsèque.

Mais en considérant le recours à l'alternance comme le résultat d'un choix esthétique que seule l'unité romantique du "moi" créateur est à même de justifier, Töpffer laisse du même coup entrevoir comment le retour d'un certain classicisme formel et extrinsèque, fondé sur l'unité d'action, de temps et d'espace, pourrait éventuellement marginaliser cette solution, *a fortiori* s'il devait s'accompagner d'une diminution réciproque du rôle du "moi" créateur. Or c'est exactement ce qui va se passer avec la simplification progressive des histoires en images après Töpffer. Influencées par la *chronophotographie* et le *kinétoscope*, au cours des vingt dernières années du siècle, elles finiront même par construire un idéal d'auto-énonciation pseudo-machinique, à l'opposé de la conception romantique incarnée par le petit professeur genevois.

Ce modèle, qui va s'imposer au bout d'un demi-siècle et aura une grande d'influence sur le cinématographe naissant, est le genre des *histoires sans paroles* de l'hebdomadaire humoristique allemand *Fliegende Blätter*, telles que *L'Arroseur arrosé* (reprise en 1889 par Christophe, au moment où Edison était en visite à l'Exposition universelle de Paris). Il s'agit là de véritables concentrés de *slapstick*, des gags très courts en quelques images, et qui devaient frapper les contemporains par leur simplicité, leur manière compacte et efficace de respecter les valeurs classiques d'unité de temps, de lieu et d'action. Les petits acteurs des histoires sans paroles sont souvent des personnages incontrôlables (animaux sauvages ou garnements) animés d'une extrême *vivacité de mouvement* et d'*intention*, pour reprendre les termes de Töpffer. Au moment où s'installe cette forme (imposée essentiellement par l'allemand Wilhelm Busch), le volet littéraire des histoires en images est quasiment refermé, et l'œuvre de Töpffer paraît bien vieillotte aux contemporains<sup>33</sup>.

Tout se passe comme si du langage complexe inventé par Töpffer, la fin du 19<sup>e</sup> siècle n'avait conservé que la force vitale explosive du petit bonhomme graphique dont l'énergie, l'autonomie s'exprime d'autant mieux à travers des séquences de diagrammes mécaniques que ceux-ci semblent se présenter *d'eux-mêmes* à l'esprit des lecteurs, sans qu'il soit besoin de passer par une lecture de type verbal. Le caractère d'auto-évidence des courtes séquences corporelles-mécaniques, qui se donnent à lire, pour ainsi dire *automatiquement*, explique probablement la fascination de l'époque pour ce genre où l'idée de "lecture automatique" (en phase avec toutes sortes de technologies émergentes, dont le phonographe et le cinématographe) se combinerait avec les classiques unités d'action, de lieu et de temps.

Aux États-Unis, l'un des principaux représentants de cette école des courtes histoires sans paroles s'appelle A.B. Frost. À la fin des années 1870, il a fréquenté l'atelier du peintre Thomas Eakins à Philadelphie, et découvert à cette occasion le travail d'Eadweard Muybridge. Frost sera le premier à adapter la grille muybridgienne à ses propres *comics*, à transformer le syntagme töpfferien en une pseudo-réalité captée par chronophotographie: il imite l'aspect répétitif des planches du photographe et donne un sens cinématique à l'intervalle entre chaque image<sup>34</sup>. C'est le plus surprenant des paradoxes de la postérité de Töpffer: le genre qu'il voyait comme totalement

pénétré de subjectivité humaine se coule à présent dans une matrice d'origine purement mécanique qui lui permet de capter l'attention des lecteurs par référence aux fascinantes révélations de la chronophotographie. Il est clair qu'on est alors très loin du système de valeur romantique défendu par l'inventeur genevois de la "littérature en estampes".

Au début des années 1900, beaucoup d'auteurs de *comic strips* vont adapter aux suppléments du dimanche en couleur cette matrice (qui, à partir des années 1890, évoque encore plus sûrement la captation kinéoscopique). Le plaisant effet visuel donné par la répétition des motifs colorés devient le signe le plus distinctif de la page de bande dessinée (le *Petit Sammy Eternue* de Winsor McCay donne un excellent exemple de cette tendance). Et avec la "synchronisation" de la bulle parlante, vers 1900, la bande dessinée s'impose même comme le premier médium réellement audiovisuel (et portable) du 20<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>.

Tous ces derniers développements se sont faits en plein jour, pendant les vingt dernières années du 19<sup>e</sup> siècle et les cinq ou six premières années du 20<sup>e</sup>. Aux États-Unis, les comics de type *histoires sans paroles* sont omniprésents depuis un quart de siècle: on les trouve dans la plupart des magazines littéraires comme le *Harper's*, le *Scribner's*, et ils sont au centre de la bataille économique que se livrent entre eux les journaux américains (la fameuse guerre des journaux entre Pulitzer et Hearst). Tout cela ne pouvait évidemment pas échapper aux pionniers d'une toute nouvelle forme de syntagme visuel, appelée *cinématographe*, comme en témoigne la quantité impressionnante de bandes produites par Edison qui furent directement inspirées par les personnages de *comics* au tournant du siècle. Dans leur recherche de modèles "attractifs" récupérables, la forme compacte et contemporaine des *histoires sans paroles* ne pouvait que s'imposer comme une solution élégante, parfaitement adaptée à la technologie naissante du cinématographe. Le fait même que ces histoires soient issues d'un long processus de simplification, à partir d'une forme originellement littéraire et complexe (et ouverte au montage alterné), le fait qu'elles reflètent, à la fin des années 1890, une esthétique parfaitement en phase avec l'esprit et les technologies émergentes, devraient, selon nous, inciter les chercheurs à voir la forme uniponctuelle des premiers films narratifs – elle-même proche des attractions foraines –, comme un choix pleinement assumé et revendiqué, un choix qui procède d'une esthétique *classique*, finalement. C'est peut-être ce qui explique la pérennité de l'uniponctualité filmique et le temps qu'il a fallu pour qu'apparaissent d'autres conceptions narratives, impliquant l'introduction du montage alterné et des approches plus sophistiquées du montage. (Sur cette question, on peut d'ailleurs se demander si le passage consacré par Töpffer à Tacite n'est pas susceptible d'éclairer la démarche d'un Griffith ou d'un Eisenstein).

Difficile, en tout cas, de penser qu'en se développant sur un tel fond de narration graphique, en présence d'un tel feu d'artifice d'images *liées par la pensée*, le langage cinématographique ne doive pas à la bande dessinée du 19<sup>e</sup> siècle, au minimum, une certaine *prédisposition* à relier les images par un "puissant courant d'induction" narratif<sup>36</sup>.

Il suffit d'ailleurs de remonter 70 ans en arrière et de revenir à la démonstration de l'*Histoire de Mr Vieux Bois* pour mesurer le chemin parcouru, essentiellement sous l'impulsion des histoires en images. Ce que Töpffer voulait prouver à ses élèves ce soir de l'hiver 1827, c'est que des images mises côte à côte ne devaient pas *nécessairement* être lues comme un jeu de comparaison ou de décodage, une variation thématique, un réseau de calembours visuels, etc., – c'est à dire sous la forme du "bout-à-bout" paradigmatique qui dominait à l'époque – mais qu'elles pouvaient aussi raconter une *histoire*. Les théoriciens du cinéma qui ont cru pouvoir déduire des expériences de Koulechov que l'esprit humain, placé devant une suite d'images quelconques, se conduit forcément en "diachroniste impénitent" et génère naturellement une induction narrative semblent ignorer ce fait. C'est peut-être la meilleure mesure du chemin parcouru depuis Töpffer.



- 1 Remerciements tout particuliers à Bernard Perron pour ses conseils éclairés, ainsi qu'à Leonardo De Sá et Michel Kempeneers, pour leur aide précieuse dans la recherche de certains documents.
- 2 Rodolphe Töpffer, *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer. Choiesies et annotées par Léopold Gautier*, Payot, Lausanne 1974, pp. 99-107.
- 3 Rodolphe Töpffer, *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. Les facsimilés des cahiers originaux de cinq histoires de Töpffer, dont la version de 1827 d'*Histoire de Mr Vieux Bois*, ont été réédités en un coffret par Garzanti en 1973.
- 4 Rodolphe Töpffer, "Notice sur l'histoire de Mr Jabot", *Bibliothèque Universelle de Genève*, n° 18, juin 1837, pp. 334-337. Texte repris dans son intégralité dans Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Hermann, Paris 1994, p. 163.
- 5 Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, autographié chez Schmid, Genève 1845. Texte repris dans son intégralité dans Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, cit.
- 6 *Ibidem*.
- 7 *Ibidem*.
- 8 David Kunzle, *History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*, University of California, Berkeley CA 1990, vol. II, pp. 46-50.
- 9 Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, cit., pp. 95-96.
- 10 Rodolphe Töpffer, "Notice sur l'histoire de Mr Jabot", cit., pp. 334-337. Et Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, cit., p. 161.
- 11 William Combe, Thomas Rowlandson, *The Tour of Dr Syntax, in Search of the Picturesque; A Poem*, R. Ackermann, London 1812. Il s'agit d'un récit versifié écrit par William Combe d'après des gravures de Thomas Rowlandson. Première publication en feuilleton dans *The Poetical Magazine*, en 1809-1811, sous le titre "The Schoolmaster's Tour".
- 12 L'histoire complexe des influences croisées entre William Hogarth, Henry Fielding et Samuel Richardson, et de leurs prolongements graphiques et littéraires, en particulier dans l'œuvre de Thomas Rowlandson, a été retracée par Ronald Paulson dans plusieurs de ses livres: Ronald Paulson, *Rowlandson, A New Interpretation*, Studio Vista, London 1972; Id., *Hogarth, "The Modern Moral Subject" 1697-1732*, Rutgers University, Brunswick NJ 1991; Id., *Hogarth, "High Art and Low" 1732-1750*, Rutgers University, Brunswick NJ 1992; Id., *Hogarth, "Art and Politics" 1750-1764*, Rutgers University, Brunswick NJ 1993; et Id., *The Beautiful, Novel and Strange. Aesthetics and Heterodoxy*, The Johns Hopkins University, Baltimore-London 1996.
- 13 Henry Fielding, *Preface*, in Id., *Tom Jones*, Penguin, London 1985 [1742].
- 14 Rodolphe Töpffer, "Notice sur l'histoire de Mr Jabot", cit., pp. 334-337. Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, cit., p. 163.
- 15 William M. Ivins, *Print and Visual Communication* (1953), MIT Press, Cambridge MA 1996, pp. 18-20.
- 16 Claude Hagège, *L'Homme de paroles*, Fayard, Paris 1985, pp. 36-53.
- 17 *Idem*, p. 46.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Rodolphe Töpffer, *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer. Choiesies et annotées par Léopold Gautier*, cit., p. 103.
- 20 Pour la notion de "courbes d'activation" cf. la partie 3 de l'article ci-dessous, qui trace un lien entre Töpffer et Frost. Ce lien est à nouveau évoqué à la fin du présent essai. Thierry Smolderen, "A.B. Frost: les premiers comics et la dimension photographique", [http://www.coconino-world.com/sites\\_auteurs/ab-frost/Menus/mn\\_frost.htm](http://www.coconino-world.com/sites_auteurs/ab-frost/Menus/mn_frost.htm), février 2007.
- 21 Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 1998, p. 336.
- 22 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, Paris 2006 [1900], p. 26.
- 23 *Idem*, p. 24.
- 24 Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, cit., p. 331.
- 25 *Idem*, p. 336.
- 26 *Idem*, p. 334.
- 27 *Idem*, pp. 335-336.
- 28 *Idem*, p. 336.
- 29 David Kunzle est sans doute le premier à avoir étudié de près ce thème des représentations machiniques dans les comics du 19<sup>e</sup> siècle; cf. David Kunzle, *Precursors in American Weeklies to the American*



*Newspaper Comic Strip: A Long Gestation and a Transoceanic Cross-breeding*, dans Pascal Lefèvre, Charles Dierick (sous la dir. de), *Forging a New Medium. The Comic Strip in the Nineteenth Century*, VUB University, Brussels 1998.

- 30 Il n'est d'ailleurs pas interdit d'imaginer que l'œuvre de Töpffer ait pu influencer directement les idées de Bergson sur le rire. On se souviendra en effet que le philosophe était le professeur du jeune Alfred Jarry au Lycée Henri IV au début des années 1890. Jarry, lui-même, était évidemment un töpfferien passionné! (Je dois cette remarque à mon ami Philippe Sergeant).
- 31 Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, cit., p. 259.
- 32 *Idem*, p. 332.
- 33 Voici ce qu'écrit Arsène Alexandre, parlant de Töpffer, dans un ouvrage de la fin du 19<sup>e</sup> siècle consacré à la caricature: «Et puisque ce nom célèbre se rencontre ici, disons que c'est, non par inadvertance, mais volontairement, que nous avons omis d'étudier cet aimable suisse, de qui les *Nouvelles Genevoises* peuvent encore avoir quelque charme vieillot. Quant à ses albums, dont la gaîté est si cherchée, le gri-bouillage si peu complaisant, nous renonçons à les admirer» (Arsène Alexandre, *L'Art du rire et de la caricature*, Ancienne Maison Quantin, Paris ca. 1890).
- 34 Thierry Smolderen, *Préface*, dans A.B. Frost, *L'Anthologie A.B. Frost*, Éditions de l'An 2, Angoulême 2003. Thierry Smolderen, "A.B. Frost: les premiers comics et la dimension photographique", cit.
- 35 Thierry Smolderen, "Of Labels, Loops and Bubbles: Solving the Historical Puzzle of the Speech Balloons", *Comic Art*, n° 8, Summer 2006.
- 36 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, vol. I, pp. 53-55.

## DE LA VIGNETTE A LA VUE ET VICE-VERSA: L'ALTERNANCE AVANT LE MONTAGE ALTERNÉ<sup>1</sup>

Pierre Chemartin, Bernard Perron, Université de Montréal

En règle générale, les historiens européens font remonter les origines de la bande dessinée à la "littérature en estampes" de Töpffer. Dans la mesure où le travail de ce dernier repose sur une «articulation entre des images montées en séquences et du texte»<sup>2</sup>, il est difficile de contester cette position. Qui plus est, la lecture de *l'Histoire de Mr Jabot* (1833) ou, notamment, du *Docteur Festus* (1840) nous expose à toute la richesse d'un récit littéraire mis en images. De Mr Jabot souhaitant plaire par ses manières à l'aventure extravagante du Docteur Festus et de son entourage, Töpffer cherche sciemment à exploiter les procédés narratifs traditionnels des grandes fresques picaresques et autres récits populaires. Force est de constater, par ailleurs, que l'action ne se limite pas seulement à une représentation de scènes disjointes, sans fil narratif. Dès l'instant où la robe de nuit de Mr Jabot s'enflamme à l'hôtel, c'est d'une main de maître que Töpffer articule, via la mise en page et la mise en case, les actions simultanées des différents personnages: Mr Jabot dans sa chambre, la Marquise de Mirliflor dans la sienne, le chien de cette dernière et ceux de son présumé prétendant. Le passage d'une case à l'autre devient moins elliptique, donnant ainsi l'impression que l'action s'accélère (planches 37-40)<sup>3</sup>. Alors que ce passage de *l'Histoire de Mr Jabot* se déroule en un seul lieu, à savoir deux chambres contiguës d'un même hôtel, la position d'ubiquité dans laquelle se retrouve le lecteur du *Docteur Festus* le transporte plutôt en des espaces beaucoup plus distants. Töpffer a dès lors continuellement recours à des locutions conjonctives pour exprimer la continuité narrative ou, à tout le moins, la relation entre les cases. C'est par l'utilisation des "pendant que", "pendant ce temps", "cependant", "cependant que", "après quoi", "sur quoi", "ensuite" et autres marqueurs de relation que s'enchaînent les séries événementielles et que les actions impliquant ledit Docteur, le maire, la force armée et Milord sont savamment entremêlées.

Dans la mesure où il s'agit ici d'étudier l'émergence des configurations de l'alternance dans les pratiques du montage aux premiers temps du cinéma et l'avènement des formules discursives qui lui sont apparentées dans d'autres séries culturelles comme la littérature en images, Töpffer se présente, à tous points de vue, comme un candidat idéal pour notre recherche. D'ailleurs, suivant les propos de Thierry Groensteen et Benoît Peeters dans *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*:

*Töpffer utilise le montage parallèle, ou alterné [dans Les amours de Mr Vieux Bois], entraînant deux scènes censément simultanées. Ce dispositif, fort audacieux pour l'époque, s'appuie sur un partage de l'espace paginal, plusieurs fois répété identique à lui-même, de sorte qu'à chacun des lieux de l'action est affectée une localisation constante dans la page. Le*

*texte vient en renfort du procédé, reprenant plusieurs fois, sur le mode du refrain, les mêmes éléments...<sup>4</sup>*

Cependant, il est nécessaire de nuancer ces propos. Même si l'alternance, dans l'œuvre du maître d'école, consiste souvent en une formule de type A-B-A-B relativement proche de la définition classique du montage alterné au cinéma, le travail de Töpffer ne peut être comparé, en droite ligne, à celui que Griffith systématisera près de 75 ans plus tard. Il est certain qu'à la lumière des syntagmes alternés du réalisateur de *The Lonedale Operator* (1911), Töpffer paraît "moderne", mais il n'en demeure pas moins que son travail fut plus tard – dans les années 1870-1890 notamment – perçu comme vieillot et démodé. Certes, comme l'affirme encore Groensteen, «L'histoire de la bande dessinée ne commence pas, comme on le croit trop souvent, dans la presse, mais bel et bien par l'album»<sup>5</sup>. Toutefois, les aventures rocambolesques d'un Docteur Festus ne sont pas si représentatives de ce que réalisaient les dessinateurs d'illustrés dans le dernier quart du 19<sup>e</sup> siècle (mis à part, entre autres, les voyages de la famille Fenouillard de Christophe). Il est ainsi nécessaire, sinon fondamental, de distinguer l'album de la presse. Sans entrer de nouveau dans un débat qui perdure quant à la définition première de la bande dessinée<sup>6</sup>, notons que le format, le mode de diffusion et les modalités de lecture ont, dans l'histoire de la littérature en images comme dans celle du cinéma, évolué et subi des transformations majeures. À ce titre, Töpffer se présente comme une sorte d'exception. S'appuyant davantage sur un héritage littéraire, il raconte des histoires complexes où l'alternance en jeu a une fonction narrative, à savoir le type de configuration de l'alternance qui allait acquérir au cinéma un caractère institutionnel après Griffith. La littérature en images pratiquée dans les illustrés à partir des années 1870 était pourtant de nature différente. Travaillant sur une page de journal, ou sur une partie de cette page, les dessinateurs devaient évidemment raconter des histoires plus brèves, voire de simples actions se déroulant sur quelques cases. Face à cette contrainte, la dimension spatiale en vint à devenir plus importante que le développement temporel au cœur de la littérature en images<sup>7</sup>. Dans cette perspective, Töpffer reste incontournable, surtout si l'on considère la spécificité formelle qu'il a su exploiter, spécificité que Francis Lacassin a bien vu, dès 1971 dans le chapitre "Cadrage et montage" de son ouvrage *Pour un 9<sup>e</sup> art, la bande dessinée*. Lacassin y étudie les premières planches de *Monsieur Vieux-Bois* et note que son auteur a su «bousculer l'ordonnance en partageant entre des "scènes brèves" et des "scènes longues" [à savoir entre de cases étroites et des cases larges] les aventures du vieux garçon en mal d'amour»<sup>8</sup>. Montrant que cette alternance suggère le mouvement et la durée, Lacassin affirme plus loin: «Mais, pour en revenir au montage, l'alternance d'une brève et de deux longues est donc la plus ancienne application qui en ait été faite dans la bande dessinée»<sup>9</sup>. Il paraît donc impossible d'envisager séparément temps et espace, raison pour laquelle nous nous intéressons beaucoup ici à l'aspect formel de l'alternance ou, pour le dire autrement, à l'alternance tabulaire formelle – le "tabulaire" renvoyant, dans le domaine de la littérature en images, à l'agencement spatial des cases dans une page. L'analyse des "strips" ou "quadrillages"<sup>10</sup> d'illustrés permet, nous le croyons, de jeter un nouveau regard sur les configurations filmiques de l'alternance. Précisons qu'il ne s'agit pas de vouloir à tout prix construire des ponts entre le cinéma et la bande dessinée, et encore moins de penser cette dernière en fonction de celui-ci (comme l'a fait par exemple Manuel Kolp)<sup>11</sup>. C'est plutôt le contraire qui nous intéresse. Et là encore, notre approche adhère davantage aux premières conclusions de Lacassin:

*Un recensement du matériel de base dont la bande dessinée dispose pour s'exprimer suggère une première constatation: à de rares exceptions près, elle en a rassemblé la majeure par-*

*tie sans le secours du cinéma et souvent avant même qu'il soit né. En conclure que celui-ci est donc tributaire de celle-là relèverait de la témérité.*

*L'antériorité n'implique pas nécessairement l'influence. Bande dessinée et cinéma ont puisé séparément les éléments de leur langage dans le fonds commun accumulé au fil des siècles par les arts plastiques ou graphiques. La première doit son avance sur le second au fait que le récit en images imprimé sur papier, dont elle est l'héritière directe, avait terminé sa genèse bien des années avant que la photographie animée n'ait entamé la sienne.*

*Il est plus sage de croire à l'autonomie de ces moyens d'expression, au moins dans le domaine du langage. Ailleurs, ils procéderont à de fructueuses rencontres<sup>12</sup>.*

Au-delà de cette dernière autonomie, incontestable, les rapports entre bande dessinée et cinéma sont tels qu'il paraît impossible d'en ignorer les liens, ne serait-ce que dans l'inextricable parenté de certaines figures d'articulation. En rendant explicite l'aspect spatial de l'alternance, le travail des dessinateurs d'illustrés met en évidence qu'il ne faut pas, comme on l'a toujours fait, occulter ce dernier au seul profit de l'alternance narrative et syntagmatique. Cette constatation vaut pour la bande dessinée, mais aussi pour le cinéma.

Nous ne souhaitons pas, comme Groensteen, utiliser un discours prescriptif<sup>13</sup> et révoquer complètement l'utilisation du terme "montage" en bande dessinée. Il est vrai que, institutionnalisée par le cinéma, cette notion renvoie presque inéluctablement à l'enchaînement temporel des plans filmiques. Mais dès l'instant où, au sens large, nous comprenons le montage comme l'organisation d'éléments visuels, ou l'assemblage de tels éléments en les juxtaposant ou en les enchaînant<sup>14</sup>, la notion s'applique à plus d'un médium. Eiseinstein a précisément emprunté au français le terme "montage" parce qu'il renvoyait aux notions d'assemblage et de construction. Examinant l'évolution des pratiques médiatiques contemporaines, Lev Manovich montre bien dans son important ouvrage *Language of New Media* que les technologies numériques privilégient la dimension spatiale de l'image. Il est maintenant possible d'agencer, en même temps et dans un même cadre, des images potentiellement de différentes grandeurs et proportions. Bien que tout ne puisse apparaître comme un fait de montage, établir une logique qui contrôle les changements ainsi que la corrélation des valeurs et des dimensions des cadres permet de créer ce que Manovich appelle un montage spatial<sup>15</sup>. «Le montage spatial, dit-il, représente une alternative au traditionnel montage temporel du cinéma, remplaçant son mode séquentiel traditionnel par un mode spatial»<sup>16</sup>. La bande dessinée s'inscrit d'entrée de jeu dans un tel mode. De la sorte, c'est peut-être un peu trop jouer sur les mots que de refuser de parler de montage pour la littérature en images et, comme Groensteen<sup>17</sup>, de le faire à l'aide d'arguments que des analyses comme celle de Manovich remettent en question. Par contre, dans la mesure où nous souhaitons réfléchir à des configurations en œuvre avant le montage dit institutionnel, la préférence de Groensteen pour la notion de mise en page nous pousse de juste façon à insister sur les pratiques de "mise-en": mise en dessin, mise en case et mise en page pour la littérature en images, mise en scène, mise en cadre et mise en chaîne pour le cinéma<sup>18</sup>.

Si les ressemblances entre le septième et le neuvième art sont, comme le note Benoît Peeters et ses confrères théoriciens, plus superficielles qu'on ne le croit, c'est d'abord à cause de la seconde opération. Fixe et pour ainsi dire absolue, tout en étant inscrite dans la réalité matérielle du film<sup>19</sup>, la mise en cadre est réduite à l'espace de l'écran dans le cinéma classique. Sa seule transformation remarquable passe par l'avènement des changements d'échelles de plan qui, par le découpage, a en quelque sorte fait de l'écran une case. En effet, dans le cinéma des premiers temps, l'action centrifuge en plan d'ensemble rapprochait davantage cet écran à une page ou un tableau que le spectateur devait lui-même scruter afin d'y saisir l'action. Le montage classique a

systématisé l'analyse spatio-temporelle afin d'en faire un outil narratif important. Mais alors que la mise en cadre des gros plans, plans rapprochés ou plans d'ensemble reste entièrement déterminée par le format écran (standard ou panoramique), la mise en case en bande dessinée demeure, comme le dit Peeters, variable et élastique.

*En dehors du format général de la page – traditionnellement fixé par l'éditeur –, l'unique impératif est de partager la planche en un certain nombre de segments afin de séparer les actions qui dans le récit se succèdent. Les possibilités d'intervention sur la taille de l'image, assez rares au cinéma, sont ici presque infinies<sup>20</sup>.*

La division de la page, dont le format n'est pas de même nature dans l'album et dans les illustrés, introduit la seconde distinction fondamentale de toute analyse comparative de la littérature en images et du cinéma.

De façon générale, le quadrillage ou le strip de l'illustré est enchâssé dans un ensemble plus vaste (pensons à la place qu'occupe le strip dans les quotidiens). Notamment, pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, l'histoire sans paroles de Valvérane, *Comment Fanfan Latulipe s'échappa de sa prison et y fit rentrer à sa place le factionnaire chargé de le garder*, n'occupe que la moitié supérieure de la page du journal où elle est publiée (Fig. 1).

Elle partage la page avec un casse-tête appelé "passe-temps", la solution du "passe-temps" paru dans le numéro précédent, une petite histoire de quelques lignes sur un cocher affable et prévenant envers ses souverains, l'annonce d'un futur concours et la mention publicitaire du Chocolat-Meunier. Plus singuliers encore, les quatre strips du *Train. Comédie en 4 wagons* de Bagnolet qui paraissent le 31 octobre 1903 dans *Le Sourire* (n° 210) sont répartis dans tout le numéro et s'intercalent entre des courts récits, des textes divers et variés, des images et autres illustrations. Les deux premiers strips apparaissent dans le même axe sur les deux premières pages, et ne sont suivis que six pages plus loin par les deux derniers wagons, cette fois-ci décalés à l'horizontal. Parce qu'elles permettent aux journaux humoristiques illustrés d'être polyvalents et d'offrir au lecteur plus d'un type de divertissements, de telles mises en page – mélangeant illustrations, publicités, caricatures, "passe-temps", récits scripturaux et histoires sans paroles – montrent clairement l'importance que doit prendre l'agencement spatial dans une quelconque forme de bande dessinée. Il est par ailleurs important de souligner que, si le nombre de cases n'a jamais augmenté, les dites histoires sans paroles ont fini par occuper des pages entières de journaux, que ce soit avec des cases oblongues comme les trois de *Victime de Devoir* par Rip (*La Caricature*, n° 392, 2 juillet 1887), ou des cases horizontales, comme les trois autres de *Au café* de Pencil (*La Caricature*, n° 470, 29 décembre 1888). Systématisé par l'album, on aura compris qu'un tel agencement relève de ce que Fresnault-Deruelle a, dès 1976, défini comme relevant de la tabularité<sup>21</sup>.

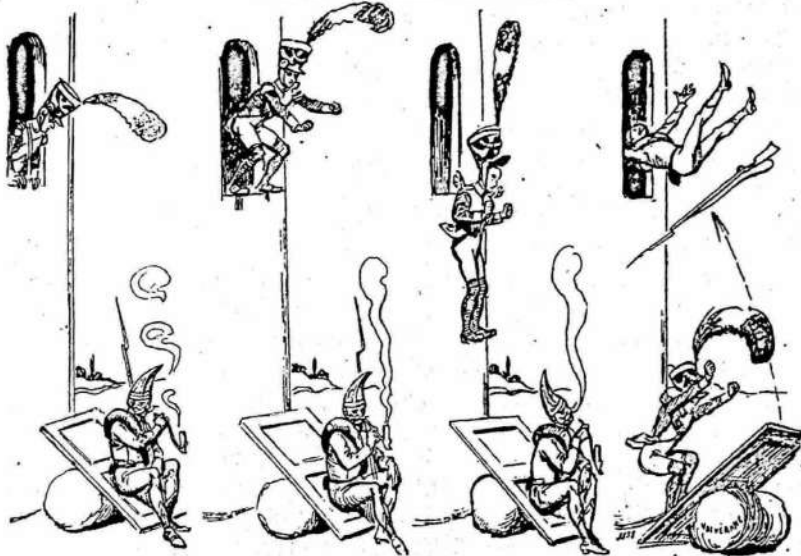
Il ne faut pas, bien sûr, opposer de manière tranchée linéarité (temps ou récit) et tabularité (espace ou tableau). Suivant Harry Morgan:

*Qui a pratiqué à la fois l'écriture romanesque et la bande dessinée a pu constater que si l'écriture est toujours affaire de fil (un roman, même très épais, même très structuré, n'étant pas autre chose qu'un très long fil, ou, si l'on préfère, une ligne unique, brisée sur les pages), le dessin, fut-il agencé en unités discrètes, est quant à lui toujours affaire de surface<sup>22</sup>.*

Puisqu'il s'agit d'analyser la littérature en images, il est alors plus pertinent de noter leur coexistence. Chez Töpffer, les articulations d'images demeurent certes linéaires. Par homomorphie, on associe la bande qui raconte à un fil narratif, une bande qui se déroule: Les récits sont racon-

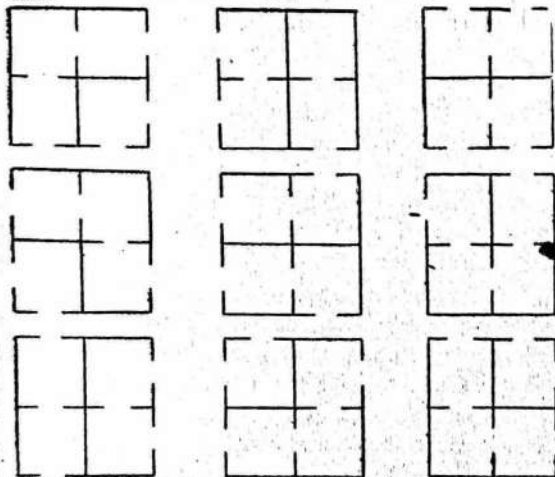
Comment Fanfan la Tulipe s'échappa de sa prison et y fit entrer à sa place le factionnaire chargé de le garder

(HISTOIRE SANS PAROLES)



PASSE-TEMPS

Découper ces neuf petits carrés et les assembler de façon à former un seul grand carré. Celui-ci contiendra 36 cases qui devront toutes communiquer entre elles par un circuit fermé ne se coupant pas lui-même.  
N.B. — La solution de ce passe-temps, qui ne fait pas partie d'un concours, paraîtra dans le prochain numéro.



CHOCOLAT-MENIER

Next commencent dans le prochain numéro

UN NOUVEAU

Grand concours en huit séries

CHOSSES ET AUTRES

A-propos d'un cochon.

Un cochon de Landou recouvert un jour dans deux nouvelles qui vivaient dans son cab dans le prison de Galles et le roi de Belgique. Il ne manifesta aucune surprise, mais les conditions comme le vent ou les se ne se résistent.

En descendant, le prison de Galles lui en témoigna sa satisfaction, puis lui demanda ce qu'il lui devait.

— Puisque j'ai conduit un souverain, répondit le cochon en dévisant le roi Léopold, et un demi-souverain, Altesse, — et si j'irais devant le prison, — vous me devez un souverain et demi.

Le souverain vaut un peu plus de vingt-cinq francs.

Le prison de Galles se mit à rire, puis ajouta : — Puisqu'il est ainsi, je suis bien à payer comme un souverain, moi aussi.

Et il eut un petit cochon deux belles pièces d'or.

SOLUTION DU PASSE-TEMPS  
FARU DANS LE DERNIER NUMÉRO

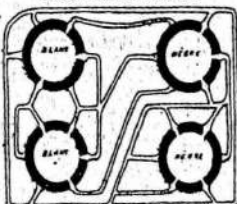


Fig. 1 - Les Belles Images, n° 168, 4 juillet 1907



tés jusqu'à leur dénouement final, et s'il y a alternance, celle-ci a d'abord une fonction narrative. Cela dit, il ne faut pas voir seulement l'aspect littéraire et linéaire des bandes töpfferiennes. Tel que nous l'avons noté en nous référant à Lacassin, ces dernières tirent tout aussi bien parti de la mise en cadre par leur jeu sur la largeur des vignettes. La "littérature en estampes" de Töpffer montre à quel point, aussi linéaire que puisse être la lecture, la tabularité demeure au cœur de l'articulation des récits en images. De la sorte, il est difficile de faire abstraction de l'une ou l'autre des dimensions (le linéaire et le tabulaire), qu'elles soient discontinues ou continues, narratives ou attractionnelles/décoratives. Ce qui est toutefois déterminant, c'est l'adaptation de la forme au sujet et l'importance que prend soit la mise en chaîne soit la mise en page. Par son grand nombre de pages – l'*Histoire de Mr Jabot* s'étalant notamment sur cinquante-deux planches et celle de *Mr Crépin* de 1837 sur plus de quatre-vingt-huit<sup>23</sup> – le format de l'album se prête bien à la mise en scène et à la mise en chaîne de péripéties alambiquées qui s'étalent dans le temps. Au contraire, le format de l'illustré avec son nombre restreint de pages, mais sa plus grande surface de lecture, est quant à lui plus propice à la composition éclectique et foisonnante – à l'instar des pages des *Belles images* ou du *Sourire* précédemment décrites. La mise en page des illustrés repose en fait sur une double mise en cadre, d'abord celle des divertissements offerts (les encarts décrits), ensuite celle des petites saynètes en images constituant l'un de ces types. Ces saynètes se développent nécessairement sur quelques vignettes. Dans ce cas, c'est l'alternance que nous avons définie comme tabulaire qui domine.

Si l'on définit l'alternance des images comme le procédé permettant d'exprimer une relation de simultanéité entre des séries événementielles, s'attacher à l'analyse de cette figure dans la littérature en images relève d'une sorte de pléonasmе. La nature du dispositif suppose, précisément, une coexistence d'images dans un même espace. Si l'on considère la page comme une macro-unité et les cases ou vignettes comme des micro-unités, le rapport du lecteur à ladite page implique toujours d'entrée de jeu une simultanéité. Tel que le perçoit fort justement Peeters:

*Le cinéma pourrait en effet être dit immédiatement narratif: dans un film, chaque nouveau plan a, en dehors même de son contenu, un caractère inattendu: on ne pourrait jamais le prévoir.*

*Le récit est en revanche mis évident dans une bande dessinée: chaque double page [dans l'album on s'entend] s'offre d'un seul coup au regard avant d'être déchiffrée case après case. Tout effet inhabituel risque d'être désamorcé avant la lecture: on peut avoir vu cette image avant de l'avoir lue<sup>24</sup>.*

On peut même, toujours suivant Peeters, envisager la "page" comme une «machine à convertir un espace en successivité: à cause du sens de la lecture en Occident, la case de droite est considérée comme venant après celle de gauche [et se lit de haut en bas devrait-on ajouter]»<sup>25</sup>. Dans cette perspective, les configurations de l'alternance dans la littérature en images reposent tout autant sur une vision d'ensemble de type synchronique (tabulaire), que sur un trajet de lecture de type diachronique (linéaire) – ce trajet découvre à la fois le récit proprement dit, mais aussi la façon dont les images constituant celui-ci ont été agencées.

Le trajet diachronique se situe d'entrée de jeu dans la relation entre le texte et l'image, relation sur laquelle les sémiologues ont beaucoup insisté pour définir les singularités de la bande dessinée. Pour revenir une dernière fois sur le dessinateur suisse, la disposition des images et des récitatifs – dans les diverses séries événementielles du *Docteur Festus* notamment – implique d'abord une alternance entre la lecture du texte et la lecture de l'image. La mise en cadre étant chez Töpffer conventionnelle (par la hauteur standardisée des cadres), la succession répétée des cases incite le



lecteur à parcourir le récit de manière assez systématique suivant son habitude de lecture: 1) soit le lecteur lit le texte (“A”) et puis l’image (“B”) dans un seul trajet, alternant ainsi entre un “A” scriptural et un “B” iconique, 2) soit il le lit dans l’ordre inverse (l’image puis le texte), ou encore, 3) son regard fait des allers et retours entre l’image et le texte pour extraire toute la portée de leur conjugaison. Quoique la bifidation narrative soit beaucoup moins fréquente dans les journaux illustrés, on y retrouve quelques exemples d’alternance du type A-B-A-B. Par exemple, les sept cases d’*Effets d’acoustique* (Fig. 2) mettent en scène la conversation entre un notaire (“A”) et ses deux clerks (“B”). Lorsque le plus jeune des employés verse de l’encre dans le tuyau (“B”) et que le notaire souffle (“A”), l’encre gicle au visage le principal clerk sommeillant (“B”).

Le fautif est finalement traîné chez le patron dans la dernière case, permettant aux deux séries événementielles de se rejoindre (“AB”). Si l’on saisit bien l’action par l’alternance des images comme on le ferait au cinéma, c’est cependant par l’entremise du texte que le lecteur comprend que le notaire siffle “fort” et que le tuyau produisait un “sifflement d’avertissement”. Cette opération décrit en effet fort bien ce que Morgan appelle un relais, à savoir un «passage du texte au dessin ou du dessin au texte dans la transmission du sens (comme dans la course du même nom)»<sup>26</sup>. La notion bédéique de relais repose sur une configuration de l’alternance. Suivant une telle avenue de réflexion, et tout en distinguant la spécificité des pratiques filmiques, on notera que le relais se conçoit également au cinéma dans l’alternance diachronique des cartons qui permettent là aussi une meilleure transmission du sens. Dans *His Last Burglary* (1910) de Griffith, par exemple, on ne saurait comprendre la douleur qui accable l’une des protagonistes sans avoir préalablement lu l’intertitre qui en explique la cause: “The Empty Cradle: The burglar’s wife mourns the loss of her baby”.

Le relais texte-image constitue une configuration de l’alternance reposant sur le dispositif de la littérature en images. Cette configuration donne lieu, quand il y a coexistence de textes et d’ima-

Fig. 3 – *La Caricature*, 11 janvier 1890

ges, à une redirection constante du regard entre les éléments de type iconique et de type scriptural. Fréquent et déterminant, ce genre d'alternance est dans certains cas couplé à un autre type. Dans la planche de Godefroy racontant l'histoire d'un bourgeois frappé par le grippe et contraint de recourir aux soins de trois docteurs, "L'influenza" (Fig. 3), le trajet de lecture de huit cases est doublement ponctué: d'une part, via le relais que nous venons de définir et, d'autre part, par l'entremise d'une alternance systématique de cadre – certaines vignettes étant encadrées, d'autres non.

La même stratégie domine la composition de l'une des planches des *Aventures [...] de la Princesse La-Zu-Li*. Publié dans un illustré pour enfant des années 1910 (*Fillette*, 16 février 1911), le texte est très abondant, comme c'est très souvent le cas en France durant ces années, et la mise en page est des plus conventionnelles. En revanche, malgré le fait que l'action soit continue, les images alternent entre des cadres rectangulaires et des cadres ovoïdes. Ce procédé concerne aussi bien le cadrage que d'autres éléments. Par exemple, *The Darling Brothers* (*La Jeunesse illustrée*, 8 juillet 1907) qui joue de l'alternance des couleurs du décor sur quatre bandes superposées les unes par-dessus les autres. Autre cas, le *Blanc et noir* de Draner (*La Caricature*, 22 septembre 1888) fait se succéder, dans un ordre régulier, des silhouettes en ombre chinoise et des figures en lignes claires illustrant de façon humoristique expressions populaires et clichés ("une cervelle sautée" est littéralement représentée par une silhouette se faisant sauter la tête au revolver). Seul le jeu de noir et de blanc ponctue la planche; les vignettes se juxtaposent, elles, sans lien de consécution et sans cadre. Draner n'est pas le seul dessinateur de la *Caricature* à exploiter les ressources du dispositif. Gino, dans deux de ses *Esquisses maritimes*, a eu notamment recours à une composition de l'image qui faisait en sorte de représenter le tangage d'un navire – une image penchant vers la droite, l'autre vers la gauche. Le gag, ici, consiste à montrer

les personnages lutter contre les oscillations: pour jouer à une partie de trictrac (*La Caricature*, 7 juillet 1888) ou pour tenter de faire sa toilette au lever (Fig. 4).

L'intérêt de cette dernière page réside dans le fait qu'il s'agit d'une histoire sans paroles – l'alternance dans la composition étant suffisamment transparente pour figurer la drôlerie du tanguage. Pour définir les procédés tirant ainsi profit de la forme et de la surface de la page, nous nous référons à une alternance tabulaire formelle (mise en page) – par opposition à une alternance tabulaire narrative (une mise en page qui, en bout de ligne, se rapproche énormément d'une mise en chaîne) comme chez Töpffer.

L'alternance tabulaire formelle montre toutes les potentialités du dispositif, qui articule divers éléments entre eux selon des principes de répartition et de compartimentage appartenant en propre à la littérature en images. Ces principes reposent entre autres sur la capacité d'une case à annoncer la case suivante grâce à un lien de consécution, mais en conservant l'idée d'une alternance du regard dans la page. *Au café* de Pencil (Fig. 5) expose de façon remarquable cette configuration alternante de par sa mise en page.

Se déroulant sur trois bandes d'images horizontales, la saynète met en scène deux amis installés sur la banquette d'un café. Le plus entreprenant des deux engage la conversation avec sa voisine. L'ami délaissé prend son parti et, philosophe, entame la lecture de son journal. L'histoire aurait pu être représentée en six cases, mais aucun filet ne sépare les personnages présents dans les bandes. S'offrant d'un seul coup au regard, la page présente pourtant, cette fois-ci verticalement, deux compartiments principaux: sur le côté gauche de la page, l'ami délaissé, et sur le côté droit, le don Juan et sa conquête. L'espace entre les deux amis, ainsi qu'un élément décoratif placé



Fig. 4 – *La Caricature*, 1 octobre 1887

Fig. 5 – *La Caricature*, 29 décembre 1888

derrière ceux-ci, trace de surcroît une ligne virtuelle entre lesdits compartiments. En plus, une série de textes placés sous les bandes d'images, illustrant le point de vue du lecteur de journal, contribuent également au cloisonnement en isolant les figures dans deux zones distinctes. Cette disposition, outre qu'elle ajoute de la valeur à la fonction de relais, permet de faire circuler le regard d'un côté à l'autre de la page. Suivant l'ordre de lecture occidental – ordre que le dessinateur a manifestement pris en compte pour mettre en scène la saynète et que le lecteur de l'illustré, même dans l'urgence ou le hasard de lecture, ne peut ignorer – l'œil passe naturellement de la gauche vers la droite sur la première bande, et effectue le même mouvement en descendant sur les deux autres bandes. Cette forme mixte de strip et de quadrillage, où les bandes oblongues non compartimentées en case – la définition première du strip – sont disposées les unes sur les autres, est courante dans les illustrés du tournant du siècle. Exploité en littérature en images, le fameux gag de l'arroseur arrosé, rendu célèbre au cinématographe par les frères Lumière, joue sur l'opposition franche entre les deux extrémités des cases ou, à tout le moins, sur la bipartition de l'espace scénique. La farce tient au va-et-vient du regard entre des actions s'appelant mécaniquement les unes les autres: A) un jardinier et son jet d'eau, B) un polisson le pied posé sur le tuyau, A) un jardinier intrigué par l'arrêt du jet d'eau, B) un polisson retirant son pied du tuyau, A) un jardinier recevant le jet d'eau dans le visage, B) un polisson qui rit. Parmi les nombreuses variantes de ce trope comique, on retrouve *Un bon tour* de Pierre Falké (*L'Américain illustré*, 28 septembre 1907). À la fin de la saynète, mise en scène/chaîne sur quatre bandes oblongues, le jardinier évite la douche de justesse; ce sont les deux garnements qui, en faisant malencontreusement éclater le tuyau, sont éclaboussés<sup>27</sup>.





Fig. 6 – *When Extremes Meet* (Alf Collins, Gaumont, 1905)

Les bandes oblongues nous rappellent l'écran panoramique – le cinémascope – qui allait envahir les salles obscures dans les années 50. On le sait, cet espace rectangulaire permet une mise en scène exploitant davantage l'horizontalité, comme c'est le cas notamment des discussions en plans rapprochés présentées sans le recours au champ/contrechamp classique et durant lesquelles le regard du spectateur va et vient entre les deux personnages aux extrémités du cadre. Il n'en demeure pas moins que le cinéma a tiré parti des limites de l'image avant cet élargissement. *When Extremes Meet* (Fig. 6), un film au titre plus qu'évocateur, en est un très bel exemple.

On y retrouve, sur une ligne diagonale tracée par une clôture, deux bancs de parc situés de chaque côté du cadre. Sur le banc gauche en avant-plan, deux amoureux s'enlacent passionnément. Après qu'un homme ait quitté le cadre à droite, entre alors en scène au fond un autre couple un peu plus déluré. Au lieu de s'asseoir sur le second banc libre près de leur lieu d'entrée, le couple rejoint au contraire les tourtereaux et dispute leur place. Devant l'insistance de ces trouble-fêtes, les amoureux gagnent le second banc en arrière-plan et les deux couples s'étreignent un court moment chacun de leur côté, avant que le couple déluré ne rejoigne à nouveau les tourtereaux et déclenche l'empoignade. Bien que le premier des deux plans de *When Extremes Meet* se déroule dans un seul cadre (repositionné par un léger panoramique suivant l'action entre les bancs), son action présente une intéressante configuration. C'est d'abord sur les amoureux à gauche que le spectateur est amené à braquer ses yeux. L'attention est ensuite déplacée vers l'entrée du couple à droite. Le mouvement de celui-ci ramène le regard à gauche, et la fuite des amoureux engage un nouveau déplacement vers l'arrière-plan. De gauche à droite et vice versa, le regard du spectateur alterne ainsi d'une extrémité à l'autre du cadre.

La mise en cadre cinématographique est peut-être invariablement déterminée par le format standard de la pellicule, mais elle n'est cependant pas fixée par les limites d'une page comme l'est la littérature en images. Le mouvement panoramique allait permettre d'ouvrir le champ de vision, de montrer le hors-champ immédiat. Conséquemment, en comparant tel qu'on l'a si souvent fait l'appareil de prise de vue à un oeil, on ne manquera pas de souligner que cet œil-caméra va guider et faire alterner le regard sans tableur sur l'attention du spectateur. Dans *Jail-Bird; or the Bishop and the Convict* (Warwick Trading Company, 1905), un vol de vêtements laissés dans un chariot près de la plage est mis en scène à l'aide de panoramiques. Après avoir présenté dans un premier plan le voleur observant le bourgeois, on montre d'abord par un mouvement vers la droite ce dernier entrant dans le chariot pour se déshabiller et aller à la plage (une saute temporelle entre l'entrée et la sortie du chariot permet même au mouvement d'être continu). La caméra revient ensuite rapidement vers la gauche pour faire voir le voleur courir au chariot prendre les vêtements avant de s'enfuir. Elle pivote de nouveau vers la droite afin de filmer le bourgeois qui découvre la disparition et qui s'éloigne en maillot de bain. Si le premier plan du voleur aurait pu mener à un montage alterné de type A-B-A-B entre les deux personnages, c'est ici le mouvement de caméra qui permet d'exprimer la simultanéité des actions. De tels panoramiques horizontaux s'observent également dans certaines vues documentaires où ils sont peut-être même plus fré-



quents étant donné que l'opérateur doit filmer une réalité qu'il ne crée pas et qui excède souvent la largeur du cadre<sup>28</sup>. Dans les défilés de *Boer War: Crossing a River* (Robert William Paul, 1900) et *Coronation of King Edward VII* (Paul's Animatograph, 1900) ou les arrivées de *Scenes and Incidents, Russo-Japanese Peace Conference, Portsmouth, N.H., Part 2/4* (Edison, 1905)<sup>29</sup>, la caméra alterne entre deux zones où l'action se déroule: deux points du défilé, ou la sortie du bateau et la montée sur le quai.

Le format de l'écran de cinéma, standard ou panoramique, se prête bien aux déplacements latéraux. À l'opposé, le format de la page du journal étant vertical, les dessinateurs ont ainsi souvent exploités le potentiel des cases oblongues verticales. La lecture s'effectue de la sorte d'abord de haut en bas (ou de bas en haut) à l'intérieur de chaque case ou image avant de se déplacer vers la gauche. Cela engage une fascinante oscillation au sein du strip. Cité précédemment, *Comment Fanfan Latulipe s'échappa de sa prison et y fit rentrer à sa place le factionnaire chargé de le garder* (Fig. 1) illustre parfaitement un tel mouvement. Le gag, qui se développe sur quatre images non cadrées, montre Fanfan sauter par la fenêtre de sa prison, atterrir sur l'extrémité de la planche sur laquelle est assis le factionnaire fumant tranquillement sa pipe. Par un effet de balançoire, le factionnaire est catapulté dans la prison, comme l'explique très explicitement le titre. On retrouve cette configuration alternante dans une planche pleine page de Christophe (Fig. 7).

Intitulée *Histoire sans paroles - Pluie et orage*, la saynète utilise sciemment le format vertical des six premières cases. Un homme au premier étage éclabousse malencontreusement l'épicier du dessous en voulant arroser ses plantes. Lorsque celui s'en plaint, l'homme lui vide son sot dans le visage. Christophe étant décidément un habitué du genre, il s'en suit une variante de l'arroseur arrosé, et l'affaire se termine (dans les quatre dernières images) en foire d'empoigne interrompue par l'intervention d'un gendarme. Ces deux exemples sont conçus de telle sorte que la mise en case et la mise en page exploitent surtout l'espace en hauteur. *Pour un fouet perdu* (Fig. 8) utilise quant à lui de fort belle façon la profondeur du champ et le point de fuite.

Trois strips composés de quatre cases verticales permettent de construire une action fondée sur l'accumulation, l'alternance du regard et le renversement des directions. C'est un cocher ayant échappé son fouet qui lance le bal. Un maraîcher ramasse ledit fouet, laisse tomber un chou avant de se lancer à la poursuite de la charrette au loin ("Eh! Cocher, votre fouet!"). Un chasseur ramasse alors le chou, dépose son lièvre près d'une borne kilométrique et se lance à la poursuite du maraîcher ("L'homme, vos choux!"). Un petit paysan ramasse le lièvre, dépose à son tour son panier et se lance à la poursuite du chasseur ("M'sieur, vot'lièvre!"). Un distillateur ramasse le panier, laisse au milieu de la route son baril de cidre et se lance à la poursuite du petit paysan ("Eh! votre panier!"). Enfin, à la sixième case, un clochard trouve le baril, mais au lieu de se lancer à la poursuite du distillateur, il se couche par terre pour mieux boire le cidre. Le distillateur l'aperçoit ("Eh! Là-bas, voulez-vous bien ne pas boire mon cidre"). À ce moment, tout ce beau monde change de direction. Ils reviennent tous vers l'avant-plan en criant après leur objet perdu. Au moment où un gendarme intervient pour empêcher le clochard de s'enfuir avec le baril, ils hurlent les uns après les autres: "Ah! voleur!" (chacun sur une ligne de dialogue empilée sous la huitième case). Après une autre foire d'empoigne, la bande s'éloigne vers l'arrière-plan entassée dans la charrette, alors que le clochard est arrêté par le gendarme. En plus du relais texte-image, la composition visuelle de cette saynète engage une toute aussi ingénieuse oscillation par la lecture de l'action en avant-plan (inauguré par le "Tiens, un fouet!" sous la première case) et le mouvement vers l'horizon, principe répété d'image en image. Bien que le regard ne soit pas contraint de suivre ce parcours, la lecture s'effectuera de manière générale de bas en haut et de gauche à droite, surtout que la ligne de fuite s'éloigne bien vers la droite, posant ici l'entrée dans l'image à la gauche.

Histoire sans paroles. — Pluie et Orage



Fig. 7 - Le Petit Français illustré, 23 mars 1889

## Pour un fouet perdu.



— Tiens, un fouet!

— Eh! cocher, votre fouet!

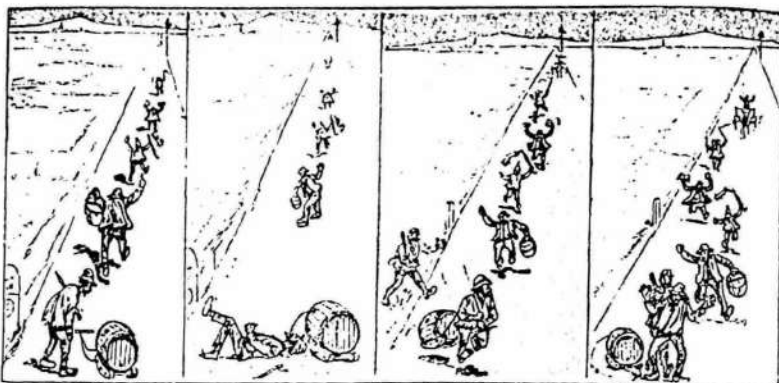
— Cocher, votre fouet!

— Cocher, votre fouet!

— L'homme, vos choux!

— L'homme, vos choux!

— M'sieu! vo' lièvre!



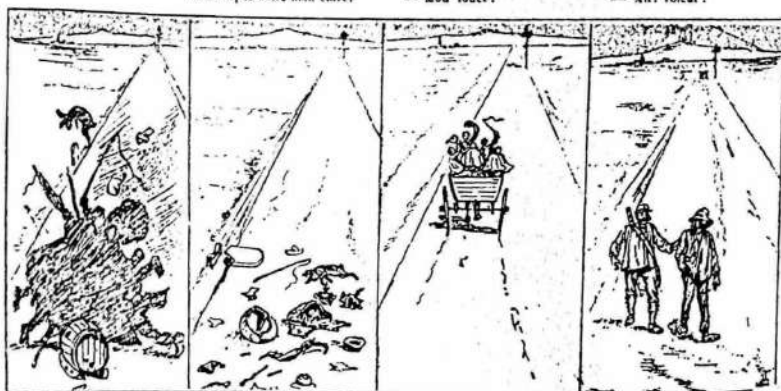
— Cocher, votre fouet!  
— L'homme, vos choux!  
— M'sieu! vo' lièvre!  
— Eh! votre panier!

— Cocher, votre fouet.  
— L'homme, vos choux.  
— M'sieu, vo' lièvre.  
— Eh! votre panier!

— Eh! là bas, voulez-vous bien ne pas boire mon cidre.

— Oh! le garde champêtre,  
— Eh! mon tonneau?  
— Mon panier!  
— Mon lièvre!  
— Mes choux!  
— Mon fouet!

— Ah! voleur!  
— Ah! voleur!  
— Ah! voleur!  
— Ah! voleur!  
— Ah! voleur!  
— Ah! voleur!



De la discussion jaillissent parfois les coups...

... Ce qui est flicheux!

Mais la vérité ne manque jamais de triompher;

Ainsi que le crime d'être puni par le garde champêtre.

Horizontales ou verticales, les cases oblongues peuvent contenir des éléments de division naturelle qui scindent la case en espaces distincts. Pour revenir à la planche de Christophe, l'enseigne "EPICERIE" pose par exemple clairement la séparation entre la rue et l'étage. Sur la largeur cette fois, Cadet sépare les cases de *Un bon cœur d'éléphant* (*La Vie amusante*, 15 novembre 1903) par une barrière centrale, laquelle partage l'espace d'un gardien invalide qui éternue et celui d'un éléphant qui se sert de sa trompe pour l'aider à se moucher. De tels éléments appartiennent en propre à la diégèse. La bipartition de l'image allait se jouer aussi autrement et, il faut l'avouer, de fascinante façon. En effet, à l'occasion, les gouttières et les filets qui séparent les cases deviennent murs ou cloisons, sans perdre leur fonction de séparation. Cette configuration – manifestement très prisée à l'époque – repose sur une double formule, à savoir la bipartition de l'espace d'une part, et le problème de voisinage d'autre part. Comme le montre *The Philosopher's Revenge* (George du Maurier, *Punch*, 13 et 27 mars 1869) ou encore *Les Bienfaits de la musique* (Godefroy, *Le Chat noir*, n° 377, 6 avril 1889), ce modèle – qui n'est pas sans nous renvoyer aux problèmes de copie, d'emprunt ou de plagiat – est connu depuis au moins la fin des années 1860. La solution de continuité de ce dernier opère formellement au moyen d'un élément visuel soulignant un cloisonnement spatial, c'est-à-dire une subdivision dans l'espace diégétique. Cependant, au contraire de la gouttière traditionnelle, dont la cloison emprunte la forme, cette disjonction n'est pas temporelle. Le filet entourant la vignette invalide l'effet de bipartition spatiale et, partant, celle-ci n'étant pas perçue comme une inséparabilité de fait, l'image se lit comme un tout uni, la présence de la cloison générant un effet de simultanéité entre deux actions séparées.

À l'instar des deux histoires sans paroles tout juste mentionnées, le gag de *Entre voisins* par Le Mouël (Fig. 9) s'organise autour d'un cloisonnement de l'espace.

Dans la partie de gauche de chaque case, un pianiste enragé – Monsieur Rémy Fassol – tape toute la journée sur son instrument. Dans la partie de droite, son voisin exaspéré – Monsieur Lantinote – rivalise d'ingéniosité afin de faire autant de bruit et faire taire la musique incessante. Ce seront finalement quelques lignes lues à voix haute de "Mes vers" qui feront renoncer le pianiste. La complexité lectoriale de cette planche tient à sa mise en cadre et à sa mise en page. Bien qu'il soit possible de lire les espaces respectifs des voisins comme deux vignettes distinctes, surtout que chacun d'eux a son propre texte explicatif sous le dessin, ces espaces forment toutefois un seul et même lieu, une seule et même case signifiée par une encoche à chacun de ses coins. Ce qui pourrait être une gouttière en milieu de case devient ici une cloison diégétique, un mur séparant les deux appartements des voisins. Conséquemment, et toute case de littérature en images en est garante, il faut comprendre l'articulation des deux espaces comme l'expression d'une synchronie, exprimant ici une simultanéité: les voisins jouent en même temps. Toutefois, la lecture diachronique de la saynète nous ramène à une succession, et par le fait même à l'introduction d'une alternance de plusieurs niveaux. D'abord, comme nous l'avons déjà noté, le texte sous chacun des espaces sert de relais. Si l'œil circule entre ce texte et l'image, il le fait aussi entre la gauche et la droite, alternant entre les deux espaces afin de saisir la nature de la discorde. Le quadrillage de la planche met en abîme ce conflit dans la mesure où l'agencement engage, dans le courant de la lecture, une alternance entre les deux espaces contigus. Cette configuration se déploie de surcroît sur toute la planche. À la musique endiablée de Monsieur Fassol (A), Monsieur Lantinote (B) surenchérit systématiquement, passant du trombone (B1) au tambour (B2), de l'orgue de barbarie (B3) aux cloches (B4), des coups de pistolets (B5) aux fameux vers du poète amateur (B6). Soulignons que, comme c'est le cas au cinéma, le passage d'une ligne d'action à une autre implique un passage temporel. Si la première case nous plonge *in medias res* dans l'action qui se déroule en même temps (A1-B1), les cinq autres impliquent que Monsieur Lantinote soit allé chercher à tour de rôle chacun de ces instruments. Pendant que nous lisons

ENTRE VOISINS, — par E. LE MOUËL



Monsieur Remy Fassel est un pianosme enragé. Toute la journée, il tape, tape, tape sur son instrument.



Cela crève son voisin Lantioite qui, pour le faire taire, souffle bruyamment dans un tromboor.



Remy Fassel continue de plus belle et accentue son jeu... Surtout, surtout, surtout... moi je tape.



Mais plan, ran nlan, plan, plan! Ah le veus du bruit? En veulâ de bruit... Lantioite est exaspéré!



Et frappant dur, on peut couvrir le bruit du tambour, — et Remy Fassel frappe dur, très dur, extrêmement dur!



— Tu te tairas, veus du diable! Tu ne resteras pas à l'orgue de Barbarie avec accompagnement de cymbales...



Mais n, parbiou! le voisin réclame. Il se lève pour mieux plaquer ses accords. Le tonnerre ne lui ferait pas quitter la place.



Dig, dig, dig, jigou digou digou, dig, dig... 24 heures de sonneries de cloches et nous verrons bien si tu es ferme sur ta boîte à musique!!!



— Ah! te cartilonne, mon vieux L... Attends... et Monsieur Remy Fassel emploie le pied pour mieux accentuer sa réponse!



Fan... pan, pan, pan!... du coup, le voisin Lantioite mettra bien l'accent sur dénoûé... Non, le piano gémit toujours!



Pourtant Remy Fassel a quitté la place... Le pianosme est battu... il renonce à la lutte...



Car Lantioite a secouré le vrai moyen de déconcrer son voisin. D'une voix de stentor, il lui déclare des vers...! toute résistance est impossible!

Fig. 9 — La Caricature, 20 septembre 1890



l'espace A, quelque chose se joue donc dans l'espace B. Compressant davantage le temps, Caran d'Ache a brillamment exploité le potentiel d'une telle séparation de l'espace diégétique dans *Portrait du propriétaire, ou, Trois termes en retard*, une histoire sans paroles de 1893 (*Bric à Brac: album par Caran d'Ache*)<sup>30</sup>. Dans une courte scène qui n'est pas sans évoquer les techniques de l'animation traditionnelle tant les mouvements s'enchaînent de façon continue – comme c'est le cas de plusieurs histoires sans paroles, on pense évidemment au *flip book* –, un artiste fauché se sort du pétrin en faisant le portrait de son propriétaire venu chercher le loyer. Séparé par une porte, l'espace de la case est scindé entre ce dernier à droite derrière la porte (B), et l'artiste dans sa chambre (A), tour à tour en train d'observer le monsieur par le trou de la serrure et de peindre à la vitesse de l'éclair.

Bien qu'elle nous conduise à mieux considérer la mise en cadre du film et qu'elle éclaire la pratique cinématographique naissante, la bifidation spatiale bédéique n'est pas une pratique nouvelle en soi. La notion de cadre est peut-être moins explicite au théâtre, mais tel que le notent Ben Brewster et Lea Jacobs par le biais de l'ouvrage de Percy Fitzgerald, *The World behind the Scene* (1881), les premiers essais pour diviser l'espace scénique en plusieurs pièces remontent à 1833 (entre autres avec *Jonathan Bradford, or the Murder at the Roadside Inn*)<sup>31</sup>. La scène à chambres multiples (*multiple-room set*) constitue même «un exemple typique de [la] tendance à unifier l'espace d'une action dramatiquement importante»<sup>32</sup>. On constate dès lors que la notion d'alternance a d'abord reposée au théâtre et en littérature en images – deux séries culturelles antérieures au septième art – sur une présentation simultanée de deux espaces, présentation imputant au regard du spectateur la tâche de passer d'une action à l'autre. Les cloisonnements de l'espace diégétique sont, pour se référer à nouveau aux propos de Brewster et Jacobs, fréquemment utilisés au cinéma avant 1910 pour représenter des actions se déroulant de façon simultanée dans des espaces distincts. Les auteurs donnent notamment l'exemple des films de la compagnie Vitagraph, tels que *Foul Play* (1907), *Father's Quiet Sunday* (1907) et *Circumstantial Evidence* (1908), films dont la mise en scène repose sur une cloison divisant l'écran en deux pièces. Si un pareil procédé permet entre autres à un personnage de prêter l'oreille à ce qui se produit à côté et de pouvoir réagir en fonction de ce qu'il entend, il tient aussi à l'impossibilité pour ce même personnage de voir, contrairement au spectateur qui a, quant à lui, le loisir de regarder l'une ou l'autre des actions, ce qui se déroule de l'autre côté de la cloison<sup>33</sup>. Le gag de *As in a Looking Glass* (Fig. 10) se développe autour d'une telle configuration.



Fig. 10 – *As in a Looking Glass* (American Mutoscope and Biograph Company, 1903)

L'espace du cadre est partagé entre une pièce où, à l'extrémité gauche du cadre, se berce un vieil homme plongé dans la lecture de son journal et une chambre à droite où un jeune garçon prépare, à l'autre extrémité, son tour pendable. Sa plaisanterie consiste à attacher une corde au fond du premier tiroir d'un bureau, de faire passer la même corde par un trou dans le mur afin de l'at-



tacher au dossier de la chaise berçante. La corde ainsi tendue, le jeune garçon se dissimule alors pour mieux regarder le vieil homme tomber par terre au moment où, dans la chambre d'à côté, une femme tire de toutes ses forces pour ouvrir le tiroir du bureau qui semble coincé. Représentant le plus souvent des espaces adjacents, les décors divisés ont également été utilisés pour lier des lieux éloignés. Avant d'alterner successivement entre les espaces en disjonctions distales, la conversation téléphonique a notamment été mise en image grâce à ce moyen. Dans *Are You There?* (Fig. 11), la division dans l'écran n'est pas le fait d'un procédé de montage, mais de l'utilisation d'un rideau noir qui, planté au centre de la scène, sépare deux amoureux suspendus au téléphone – le père de la jeune femme surprend cette dernière et prête une oreille courroucée aux envolées du jeune homme.

Quoique parente, cette pratique diffère en certains points très particuliers des pratiques mentionnées dans les exemples précédents. Ce rideau ne peut être considéré comme un mur mitoyen, car il n'en remplit pas véritablement la fonction. Le rideau agit en somme à la façon d'une "gouttière" de bande dessinée, avec la même ambiguïté: il signale, d'une part, la présence d'un espace indéterminé séparant deux amoureux et, d'autre part, il permet de concevoir des espaces disjoints comme des espaces contigus.

La littérature en images nous a également habitué à un autre procédé de cloisonnement, procédé voisin de celui tout juste étudié, puisqu'il consiste à disposer des gouttières horizontales de la



Fig. 11 – *Are You There?* (Williamson Kinetograph Company, 1901)



Résultat d'une bipartition spatiale et d'une bifidation narrative, la planche est, de surcroît, l'œuvre d'un travail de collaboration. En effet, la saynète fusionne deux séries d'aventures, celle de Timothée, du dessinateur Busnel, et celle de la Famille Citrouillard, du dessinateur Béliveau. Tout l'intérêt de la chose réside dans la cohabitation difficile du dandy et de la famille campagnarde, encore peu habituée aux mœurs citadines. Au premier coup d'oeil (et on peut supposer que le lecteur du journal reconnaissait ses personnages favoris qu'il était habitué de retrouver dans leur propre aventure)<sup>35</sup>, la planche semble comptée deux strips malgré la présence d'une cloison construite comme un élément du décor (par opposition à une gouttière vide): le premier de Busnel, montrant Timothée prenant son bain, et le second de Béliveau, où M. Citrouillard installe pour sa famille une lampe suspendue. Par mégarde, celui-ci perce bien trop loin dans le plafond, traversant malencontreusement la baignoire et le postérieur de Timothée. Or, le gag ne peut se comprendre en dehors de la simultanéité des deux actions. Lus en succession, les deux premiers strips demeurent quelque peu énigmatiques. Pourquoi Timothée saute-t-il de sa baignoire? Avant de comprendre que la planche invite le regard à alterner entre les deux étages – là repose sans doute l'ambiguïté dans la lecture du quadrillage –, c'est à un chevauchement temporel que se heurte le lecteur, à l'instar par exemple de celui que nous présente *Life of An American Fireman* (Edwin S. Porter, 1903). C'est alors dans la verticalité, nettement plus visible dans la quatrième case qui introduit la seconde partie de la planche, que l'action se comprend enfin de manière explicite et que la stratégie de mise en page et de mise en scène se révèle pleinement. Avec ses gouttières très larges et ses effets d'ombrage autour des vignettes oblongues, *L'Usurier superstitieux (La Jeunesse illustrée, 10 juin 1906)* s'organise quant à elle autour d'un agencement très clair entre deux étages. Par un trou dans le plancher de son atelier, un artiste sans-le-sou réussit à faire croire à Mr. Vautour, le prêteur sur gages à qui il doit de l'argent, qu'il possède une baguette magique. En plaçant une malle sans fond au-dessus de la trappe, l'artiste est en mesure de faire apparaître un repas, de faux bijoux et de la fausse monnaie afin de tromper son interlocuteur et de faire abolir sa dette. Étant donné le format horizontal de l'écran, un tel procédé serait relativement difficile à reproduire au cinéma. Cependant, comme le montre *Les Dévaliseurs nocturnes* (Pathé, 1904) – où l'on utilise, comme espaces de jonction, une trappe permettant de passer verticalement du toit au grenier, puis un trou, permettant de passer du grenier à l'appartement – il est parfaitement possible de contourner ce problème. En outre, la vue présente aussi un court passage de montage alterné alors que l'on passe successivement des dits dévaliseurs dans la maison (A) à la victime accompagnée d'un gendarme à l'extérieur de celle-ci (B). Se servant de la fenêtre pour exprimer la contiguïté des espaces, les brigands apparaissent en haut du cadre à l'arrivée du gendarme et se jettent par la fenêtre pour s'enfuir avec leur butin.

Force est de conclure que la littérature en images a travaillé de manière tout à fait singulière l'alternance, procédé déterminant, s'il en est un, pour la mise en image et la mise en récit. Mais tel que le court détour par le théâtre nous l'a montré, les configurations utilisées pour montrer des actions simultanées ont été une préoccupation importante bien avant l'avènement du cinématographe. L'alternance demeure une figure intermédiaire. Quant à la littérature en images, les strips et quadrillages des illustrés nous ont enseigné qu'il faut tenir compte du format (et du mode de diffusion) afin de mieux définir et comprendre cette série culturelle. Ce que l'on nomme "bande dessinée" ne se résume donc pas seulement à l'album, ni même à ce qu'un précurseur comme Töpffer a pu réaliser. Par le fait même, la représentation d'actions qui se produisent en même temps ne peut se limiter à de l'alternance tabulaire narrative, ou à de la mise en chaîne. Elle relève également de ce que nous avons appelé l'alternance tabulaire formelle. Sans vouloir établir un lien trop franc entre le cinéma et la littérature en images, il n'en demeure pas moins que l'unicité d'action des saynètes et histoires sans paroles des illustrés de la dernière partie du 19<sup>e</sup> siècle et

du début du 20<sup>e</sup> rejoint la brièveté et la concision des premières vues cinématographiques. Que l'on soit dans le registre de la vignette ou dans celui de la vue, c'est d'abord par un travail sur la mise en case et la mise en cadre que l'on a pu présenter deux séries événementielles se déroulant simultanément, qu'il s'agisse de cases oblongues, de panoramiques ou de lieux séparés par des cloisons. Les procédés sont, à bien des égards, similaires. Les questions de mise en cadre/case ou de mise en page/chaîne conduisent toujours à envisager le problème de l'alternance, et ce quel que soit le dispositif ou le médium envisagé, selon des termes de juxtaposition et de simultanéité. Au final, la question du dispositif reste subsidiaire: la figure de l'alternance déborde très largement le cadre qu'il lui impartit.

- 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.histart.umontreal.ca/grafics>>. 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. Il fait suite à deux expéditions de recherche au Centre national de la bande dessinée et de l'image à Angoulême (France).
- 2 Thierry Groensteen, "Au commencement était Töpffer", dans *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 64, printemps 1990, p. 10.
- 3 Version publiée chez Pierre Horay, Paris 1975, pp. 31-33.
- 4 Thierry Groensteen, Benoît Peeters. *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, Hermann, Paris 1994, p. 96.
- 5 Thierry Groensteen, "Au commencement était Töpffer", cit., p. 13.
- 6 Comme en témoigne l'article d'Yves Lacroix, *En deçà de la fonction narrative, une stratégie de lecture: pour une définition minimale du médium*, dans Sylvain Lemay (sous la dir. de), *Regards sur la bande dessinée*, Les 400 coups, Montréal 2005, pp. 16-47.
- 7 Nous employons de préférence l'expression "littérature en images" plutôt que "bande dessinée", laquelle renvoie selon nous à une série culturelle propre au 20<sup>e</sup> siècle et ne peut, *ipso facto*, rendre compte de formules plus anciennes (cycles de dessins, histoires en estampes, histoires sans paroles, etc.).
- 8 Francis Lacassin, *Pour un 9<sup>e</sup> art, la bande dessinée*, Union générale d'éditions, Paris 1971, p. 354.
- 9 *Idem*, p. 355.
- 10 Nous ne l'entendons pas au sens de Groensteen: première appropriation de l'espace (Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, Paris 1999, p. 50). Tel que nous le décrivons ultérieurement, les illustrés présentent en fait un espace intermédiaire qui ne peut pas d'emblée se réduire à la question de la planche. D'une part, la notion de "strip" rend très mal l'ensemble tabulaire des quelques cases qui forment les saynètes que l'on retrouve dans les illustrés. Parce qu'il ne s'agit pas tant d'un alignement horizontal de vignettes, qu'un quadrillage, souvent de quatre cases d'ailleurs. D'autre part, comparativement à Baetens et Lefèvre pour qui «en principe, une page n'accueille qu'une seule planche» (*idem*, p. 6), il devient difficile de parler de planche lorsque le travail de l'illustrateur est mis en page par l'éditeur qui agence les pages de son journal. Déjà utilisé par Fresnault-Deruelle en 1976, nous préférons donc utiliser ici le terme de "quadrillage" pour définir les saynètes divisées en quelques vignettes qui sont enchâssées dans une page d'illustré. Voir Pierre Fresnault-Deruelle, "Du linéaire au tabulaire", dans *Communications*, numéro monographique "La bande dessinée et son discours", n° 24, Seuil, Paris 1976, p. 7-23.
- 11 Manuel Kolp, *Le Langage cinématographique en bande dessinée*, Université de Bruxelles, Bruxelles 1992.
- 12 Francis Lacassin, *Pour un 9<sup>e</sup> art, la bande dessinée*, cit., p. 353.
- 13 Le discours prescriptif de la critique et de la théorie du cinéma (niveau épistémocritique) définit, selon la distinction de François Albera, des procédures d'appartenance ou d'extériorité à la notion de montage. Voir "Pour une épistémographie du montage: préalables", dans *CINÉMAS*, numéro monographique

- "Limite(s) du montage", vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 18. Notons que la référence de Groensteen au montage alterné chez Töpffer (1994) précède son étude plus approfondie du système de la bande dessinée et les nuances qu'il a alors apportées (1999).
- 14 Nous empruntons ici la définition élargie du montage proposée dans Jacques Aumont et al., *Esthétique du film*, Nathan, Paris 1983, p. 44.
- 15 Lev Manovich, *Language of New Media*, MIT, Cambridge MA 2001, p. 158.
- 16 *Idem*, p. 322, notre traduction.
- 17 Cf. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, cit., pp. 118-119.
- 18 Au cinéma, suivant André Gaudreault, nous distinguons la mise en scène (manipulation du dispositif profilmique ou scénique), la mise en cadre (manipulation du dispositif de prises de vues) et mise en chaîne (manipulation du dispositif de traitement des images déjà tournées). Cf. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit filmique*, Nota Bene/Armand Colin, Québec-Paris 1999, pp. 110-113. Si l'on retrouve aussi de la mise en chaîne en bande dessinée, nous préférons mettre l'accent sur la mise en page afin de mieux souligner la dimension tabulaire de l'expression bédécque.
- 19 Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, Paris 1998, p. 19.
- 20 *Idem*, p. 20.
- 21 Pierre Fresnault-Deruelle, "Du linéaire au tabulaire", cit.
- 22 Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Éditions de l'An 2, Angoulême 2003, p. 35.
- 23 Versions publiées chez Pierre Horay, Paris 1975.
- 24 Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, cit., p. 50.
- 25 *Idem*, p. 86. On le sait, les mangas japonais se lisent à l'envers, de droite à gauche, mais toujours de haut en bas.
- 26 Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, cit., p. 389.
- 27 S'écartant de la disposition (des bandes oblongues) que nous décrivons, le *Fait divers* de Gibey (*La Caricature*, 2 juin 1888) n'est pas moins intéressant. Au sein d'un quadrillage conventionnel de quatre cases, la variation du gag repose à la fois sur l'alternance gauche-droite étudiée ici et sur la profondeur de l'image: le maladroit qui va poser le pied sur le tuyau venant de l'arrière de la scène.
- 28 Nous devons une telle observation à Nicolas Dulac qui en a relevé les tenants lors d'une expédition de recherche aux archives de la BFI à Berkhamsted, Angleterre.
- 29 Remercions ici Dominique Noujeim pour ses visionnements préparatoires qui nous ont aiguillé sur ce cas de figure bien particulier.
- 30 Cette suite de quatorze images – deux par page – est, sans être datée, publiée dans Caran d'Ache, *Histoire sans paroles*, Max Chaleil-Les Éditions de Paris, Paris 2002, pp. 41-47. Notre datation vient de la "Comic Art Collection Home Page" de la Michigan State University qui référence cette histoire dans *Bric à Brac: album par Caran d'Ache*, Plon, Paris 1893, pp. 10-16. Voir l'index en ligne <http://www.lib.msu.edu/comics/rri/crri/car.htm>, 24 janvier 2007.
- 31 Ben Brewster, Lea Jacobs, *Theatre to Cinema*, Oxford University, Oxford 1997, p. 142.
- 32 *Idem*, p. 189 (notre traduction).
- 33 Le début de *L'Hôtel des voyageurs de commerce* de Méliès (1906) fonctionne un peu différemment. L'espace est ici scindé entre un corridor de l'hôtel et la chambre où va venir se coucher un voyageur ivre, sans avoir au préalable importuné ses trois voisins de palier. Ceux-ci l'épient par l'entrebâillement de la porte alors que celui-ci se met au lit. Lorsque le trouble-fête quitte momentanément les lieux pour aller aux toilettes, les voisins décident de lui donner la frousse en mettant un pantin à sa place dans le lit.
- 34 Si le ratio standard de l'image cinématographique est d'abord plutôt carré (1.33:1), il passe ensuite au format rectangulaire (1.66:1, 1.85:1, et 2.35:1).
- 35 La première planche des *Aventures de Timothée* d'Albéric Bourgeois, le premier auteur (Busnel a pris la suite en mars 1905), est parue le 30 janvier 1904 et de *La Famille Citrouillard* de René-Charles Béliveau le 23 avril 1904.

## NEW STUDIES





# WRITING (AND SCREENING) THE NATIONAL IDENTITY: ITALIAN FILM STARS IN THE 1930s<sup>1</sup>

Enrico Biasin, Università degli Studi di Udine

## Fascist Italian Cinema in the 1930s

It is possible to assume that at the beginning of the 1930s there was an explicit awareness in Italy that different national cultures had different national film cultures, and that such a correlation was taken for granted all over Europe with the exception of that country in which Mussolini exerted his power. During these years, in fact, in the field of popular culture and within the discourses of film press, journalists and speakers of all sorts gave rise to a critical debate around two central issues which were intimately correlated. On the one hand, when compared with its contemporary German counterpart, it was as if the early Italian sound cinema actually did not exist. In the course of the first four years of the new decade, about sixty-five feature films were made<sup>2</sup>, and the voices that surrounded the same film texts used to repeatedly invoke a "rebirth" of this cinema. In the light of such a situation, in *Cinema Illustrazione*, one of the most famous film magazines of the time, it was possible to write in these metaphorical terms: «Our cinematography is like a nation that has optimal artilleries, but lacks an army able to maneuver and shoot them»<sup>3</sup>.

On the other hand, not only a material presence of cinema was demanded, but an authentic, real, national film style was also required, in order to produce a good Italian citizen and to be in step with modern times. In this regard, Antonio Petrucci's observations published in the daily *Il Tevere* are clear: «While the whole Nation has its rhythm of life and its well-established trend, the cinema still wanders across the low and uncertain foggy old style of individualism»<sup>4</sup>. The whole spectrum of these discourses attests the necessity to return to the splendours of the past age – the cinema before the First World War –, but, at the same time, it encourages a new sort of stylistic form in terms of which the Italian film culture in the nation could be organized. So, as these observers hoped, a future national cinema was possible not only by recovering the (old) export foreign markets, but also by producing a new type of cultural product capable of penetrating into the everyday life of the Italians and therefore of re-configuring their social identity.

A step forward was taken in 1934 in this direction. In fact, the Direzione Generale per la Cinematografia was established on September 29, with the main object of controlling, promoting and disciplining film production in Italy. According to Jean A. Gili, rather than obeying to coercion, this *nationalization* of Italian cinema dealt with the *moralisation* of the medium in order to imitate what countries like the USA and Russia had programmed in their industries about the practices of film production, distribution and exhibition<sup>5</sup>. Thus, in the view of Luigi Freddi, the first director of such an institution, the action of the Direzione had to be based on the solutions tested by these two distinct national models. In particular, it had to be based on the following:

*On the rational and organic statement of initiatives, therefore the preparatory activity and its implementation take shape according to the established plans, with order and discipline [...].*

*considering the industrial, technical, artistic and ethic criteria sifted at the right moment and organically allotted*<sup>6</sup>.

In this cultural and political enterprise, the new Italian film stars – both men and women – had to take on the central role of representing the nation on the screen. In this article, I intend to consider the construction of the national film identities of Italian actors and actresses and their relation with their masculine and feminine essences. I would also like to demonstrate how this process was articulated in a problematic fashion.

The first step consists in demonstrating how the “public” practice of *writing* on film stars involves a series of concerns about their national and cultural identities. In fact, if our aim is to study, as we will soon see, film stars *as a social and cultural sign*, it is necessary to investigate such a phenomenon by questioning not only film texts but also the written text surrounding them. From our point of view, therefore, the primary film paratexts produced during the 1930s – specifically, books, newspapers, popular and film magazines and so on – gravitated towards the formation of various national *strategies* about stardom and aimed at transforming a relatively well-established national identity of a film star into a different one. Thus, on this level of analysis, it is possible to follow the methodological models proposed by the field of Critical Discourse Analysis, and therefore to assume that a written or spoken text, construed as a cultural form, gives shape to its ideology in the concrete practice of human language. In this sense, according to Stuart Hall’s classic sentence: «Reality exists outside language, but it is constantly mediated by and through language: and what we can know and say has to be produced in and through discourse»<sup>7</sup>.

The second part of my article deals with the star phenomenon in relation to *screening* practices. The intention here is to focus on two famous Italian male stars of the above-mentioned period – Gino Cervi and Vittorio De Sica – and to see how their masculinity is constructed with reference to other types of masculinity flowing in the social and cultural space of the nation during the second half of the 1930s. As a working theory, I intend to promote a notion of masculinity of the Italian film male stars of these years in terms of non-homogeneity and, to a certain extent, of fragmentation, particularly if we compare it with the national authoritative model promoted by the dominant fascist ideology. In this respect, it seems to me that far from establishing a coherent identity in terms of cultural and national heritage, some films of the so called “Luigi Freddi’s era” (1934–1938) put into question the gender identities of their male characters; and the way in which they tried to overcome this trouble corresponds to an exaggeration of their masculinity. This strategy, defined as “masquerade” by Joan Riviere, permits a new articulation of identities whose intent is to re-establish the male subjectivities as “normal”, “dominant” and “national”.

## Writing the National Stars

In her study on French national cinema, Susan Hayward has recently noted that it is possible to consider a national cinema on the basis of two fundamental axes of reflection. In the first one, the goal is to analyse *how the national is enunciated* in three distinct areas: in the films themselves, in the written texts about them, and finally, in the context of the archival institutes in which films are housed and displayed; the movement, along this axis, goes from the cinema as “archive” to the national as “institution”. The other direction involves the analysis of *how to enunciate the national*, and specifically of «how cinema itself contributes to the construction of the concept of

the nation and, thereby, to the myth of the "national" in national cinema»<sup>8</sup>; the movement, in this case, goes from the cinema as "device" to the national as "symbolic order". In this second axis, the *star as sign* plays a central role in the definition of what is "national" in a national cinema.

From this particular perspective, although the star functions as a sign of the indigenous cultural codes, and therefore contributes to cement the values and the traditions of a specific national imaginary, there might be some cases in which this semiotic phenomenon encounters a number of difficulties when striving to carry out its aim. As Richard Dyer points out in his seminal book on film stars, in fact, the image of this fundamental part of cinema institution can be analysed as a *structured polysemy*. In conformity with Dyer's remarks, the image of the star is a *complex totality*, and its signification deals with some elements whose aim is to *reinforce* or to be «to some degree in *opposition* or *contradiction*»<sup>9</sup> with one another. The nationality of the Italian film stars of the 1930s seems partly caught up in a play of correspondences, non-correspondences and contradictions, and in this sense, it can be conceived as a total amount of fragments rather than an authentic and definite cultural unity.

Thus, we are now able to say that the written texts about film stars – interviews, biographies, announcements, reviews and so on – are meaningful devices in the structuring of such a contingent entity; and we may also add that these particular paratexts fulfil the central role of creating and re-creating "discursive formations" in relation to the identity of film stars and their national belongings.

However, rather than focusing on the linguistic aspects of such discourses, I would rather analyse them as *social and cultural practices*. Under this identity, these statements are able to articulate a particular system, which, in the words of Norman Fairclough, is an *order of discourse*:

*An order of discourse is a network of social practices in its language aspect. The elements of orders of discourse are not things like nouns and sentences (elements of linguistic structures), but discourses, genres and style. These elements select certain possibilities defined by languages and exclude others – they control linguistic variability for particular areas of social life*<sup>10</sup>.

The quotation highlights the power of discourses to construct an order, and thus to produce social life meanings. We could say that a national film star is to be read as the result of a number of social and cultural orders. So as to study this aspect of a film star, using the tools of Critical Discourse Analysis, I would like to reflect on the formation of the cultural identities related to a film star, and to consider the role of discourse in producing such identities. Drawing on the words of Teun A. van Dijk, I wish to explore «how specific discourse structures determine specific mental processes, or facilitate the formation of specific social representations»<sup>11</sup>. These "mental processes" and "social representations" about fascist film stars nationality are "cultural models" and "situated meanings"; in fact, as James Paul Gee writes, in the first place, they «don't just exist in people's heads, but are often shared across people, books, other media, and various social practices», and secondly, they are «*negotiated* between people in and through communicative social interaction»<sup>12</sup>. In this respect, I intend to focus my attention on some texts which can be found in the Italian popular press of the 1930s, and to develop an interpretation of these texts in order to understand which discursive strategies dealt with the construction of national identity in relation to film stars.

The problem of male and female actors is a problem that engages the Italian popular press from the very moment in which different voices belonging to film criticism began to speak about the

"rebirth" of national cinema. In this regard, the most urgent issue at stake is represented by the generational replacement of the Italian stars who had already lived their Golden Age during the 1910s and 1920s. The new Italian actors, according to such a demand, will have to form a whole in which the gender roles will be finally established and then consolidated. This particular imperative is considered in an article written by Umberto Paradisi in 1925 on the images of Italian film male stars who will become essential parts of the future Fascist culture.

*At long last, the male element is to be male. In the films of our past, the male character has never worn a proudly virile expression. Too many weaknesses in his face, in his clothes, in his gestures. This is why we were defeated by the Americans, and we also got quite a good beating from the Germans*<sup>13</sup>.

In its homophobic subtext, this abstract contains a fundamental strategic linguistic device. It is clear that the aim of the author is to promote *unification* and *identification* in relation to the sexual identity of the male characters future Italian films. More specifically, the process of *unification* deals with the word *we* related to text passages like «films of our past», «we were defeated» and «we also got quite a good beating». This pronoun, in fact, aims at connecting the daily and its readership within a national subjectivity, thereby enabling the critic to detail some shared concerns about men and their film representations. As Norman Fairclough notes, an aspect of this reduction operated by the *we* «is that it serves corporate ideologies which stress the unity of people at the expense of recognition of divisions of interest»<sup>14</sup>. A specific type of discursive strategy therefore runs through this sort of texts, which attempts to construct and to establish a certain national identity by seeking a general consensus as well as widespread support with regard to cultural, aesthetical and social values. On the other hand, however, it is likewise obvious that in this sort of texts the model of masculinity which is constructed is based on explicit allusions to other geographically conterminous (i.e. German) or non-conterminous (i.e. American) national models of male identity.

In the light of these first considerations, we might say that national cultures are not coherent and unified artefacts; as Stuart Hall observes out, it is more useful to think of them in a more problematic fashion: «They are cross-cut by deep internal divisions and differences, and "unified" only through the exercise of different forms of cultural power»<sup>15</sup>. Thus, discourses which tend to present aspects of a specific national culture in terms of solidity and homogeneity legitimize their assumptions by integrating other forms of difference into themselves. As Ruth Wodak notes, what is at play here is another type of strategy, a strategy which aims at transforming a relatively well-established national identity into another<sup>16</sup>. For our purposes, we can see it at work, for instance, in a popular text published in 1931 by the film magazine *L'Eco del Cinema*; the peculiar function of this text was to launch a young male actor, Carlo Fontana Arnoldi, who, in this discursive context, was referred to as a «typical Italian actor».

*We have the pleasure and the honour to introduce to you Carlo Fontana Arnoldi, the leading actor of Cines Pittaluga. [...] You can see in him an exuberant young guy, endowed with a masculine virility; a young man with his hair always dishevelled, an athletic figure, the spirit of an overgrown child, accustomed to all types of sports. [...] You must also know that he practices all sports every single day and he excels in yachting and in tennis in a distinguished manner. He is now preparing one of his great exploits, which will enrich the list of records which already belong to him: the crossing from Italy to Libia in his yacht, and he will be the daring helmsman of the glorious sailing venture*<sup>17</sup>.

In this excerpt, to recall Fairclough's notion which we mentioned earlier on, it is possible to discern two distinct forms of *orders of discourse* competing with one another; each of them strives to control specific mental processes in order to articulate two types of cultural models in relation to Carlo Fontana Arnoldi's masculinity. In the first case, the set of adjectives related to Fontana's physical aspect and to his social behaviour (*exuberant, young, masculine, athletic*) is the same grammatical linguistic device which was used by many hygiene manuals of that time for describing the "real" image of the Italian man in his physical and spiritual qualities. For example, in *L'igiene dell'amore sessuale. Pagine dedicate agli uomini*, a manual published in Italy in 1929, the author, Giulio Casalini, writes that only through the control of their own excesses men will be successful in their sexual relations with women and in their ordinary business lives: «A pure life, the fight against the tendencies generated by imitation and unhealthy excitation – observes Casalini –, reverberate favourably on all human existence. The character becomes tougher and stronger. Will becomes energetic and inflexible»<sup>18</sup>. This meant that the Italian men of the 1930s, for the purpose of being dominant in the broader sense of the word, had to master their own bodies, both in a sexual and social way. «In the new Italy – as Victoria de Grazia points out in her study on women during the Fascist regime –, real men of character showed their own virility not so much by beating or purging their socialist or liberal-democratic enemies with castor oil, but rather by scattering the seeds of a large progeny»<sup>19</sup>. I shall return to this point later, when I will talk about Vittorio De Sica and Gino Cervi's masculinity performances in their movies *Il signor Max* and *L'argine*.

The second form of *order of discourse* which deserves special attention in the text quoted above deals with those nouns (*sports, yachting, tennis, exploits, records list, yacht*) which urge the addressee of the message to re-shape her/his national identity. In particular, these words tend to come across as discursive fragments of a cultural imaginary that refers to the symbolic meaning that a country like America has taken on in terms of modernity. In this sense, activities like sport or *yachting* are connected with new attitudes that informed the *ways of life* pertaining to the citizens of the nations in which "free time" had started to become increasingly more organized and institutionalized since popular culture was regarded by political governments as an emerging social problem. One of these nations, in addition to just mentioned America, was England; in fact, as Peter Burke writes: «It was [in] England in the early nineteenth century that we first see the rise of the idea of a "sporting world" which included hunting, racing, shooting, angling, cricket, walking and boxing»<sup>20</sup>. Thus, the text articulates Carlo Fontana Arnoldi's masculinity as a struggle between a solid image of "Italianess", centred on a *straight* ideal of virility, and a trans-national image of man, where the reality of several practices related to the popular culture and leisure aims to undo national boundaries.

Strategies of integration and transformation in their linguistic aspect are clearly visible as cultural devices in discourses concerning Italian female stars. It is possible to see such strategies in action, for example, in a number of articles written by the journalist Francesco Cällari in 1939 in the pages of the popular journal *Film*<sup>21</sup>. In these texts, Cällari tries to analyse the Fascist female stardom by means of two complementary axes of reflection: on the one hand, his central aim is to solidify not only the image but even the substance of the whole female star system, given that, at the end of the 1930s, male actors like Amedeo Nazzari or Antonio Centa with their bodies captivated the fantasy of the Italian audience; on the other hand, Cällari promotes a sort of correspondence between contemporary American film stars and Italian ones by trying to establish the professional identity of the latter via its close relation with the nationality of the former. With regard to this, the following example about Dria Paola and her textual relationship with Andrea Leeds is particularly germane:



*Physically the analogies are many, in the smallness of her shapes, in her hair style, in the depth of her lost look, in the anxious pose of her body; therefore, as a "distinct character" Dria Paola ideally aspires to Andrea Leeds<sup>22</sup>.*

## Screening the National Male Stars

In the previous section of this article we observed how it is necessary to begin to see masculinity as a heterogeneous, contradictory, social and historical notion; masculinity, in other words, must be defined not by any essence, but *in* and *through* a definite number of relations and transformations. Masculinities, from this point of view, do not have a pure heart guaranteed by nature, but are "invented categories": «They are – as Sean Nixon notes – the product of the cultural meanings attached to certain attributes, capacities, dispositions and forms of conduct at [a] given historical moment»<sup>23</sup>. Moving from this theoretical assumption, my intention is to analyse the masculinities' *representations* of two famous Italian male stars of the second part of the 1930s – Vittorio De Sica and Gino Cervi –, and to establish some sort of connection between their film performances into distinct texts – *Il signor Max* (Mario Camerini, 1937) and *L'argine* (Corrado D'Errico, 1938) – and the role of their bodies in the practices of construction of national identity.

Both films have in common a fundamental diegetic trait: they present a male character that gets embroiled in a situation in which he changes his identity. In the case of D'Errico's film, following a love affair with a foreign woman, Zvani – a countryman who lives in the centre of Italy – leaves his native community to reach Rome, and after putting on the queer clothes of an Argentinean gaucho, he starts to perform in musical shows. On the other hand, in Camerini's film, Gianni – a Roman news vendor who loves to travel – tries to romantically win over a foreigner he meets during a cruise by pretending to be Max Varaldo, a fictitious Italian nobleman used to mingling with the international jet set.

Both *Il signor Max* and *L'argine* organize their narratives in three parts. These parts coincide with two distinct masculinities which respectively inform about Gianni and Zvani's subjectivities: the first and the last part promote a "controlled" masculinity, in which the two men are reinstated in their authentic communities and where their bodies are not displayed in any distinctive fashion (these are the parts of the text in which the heroes, to mention Vladimir Propp<sup>24</sup> or, from a psychoanalytical perspective, Jacques Lacan<sup>25</sup>, do not manifest a lack); the central part articulates instead a different narrative segment in which the two men's masculinity changes qualitatively in terms of spectacle and becomes de-centred (this is the part of the text in which the heroes try to come to terms with a lack). It is actually in this main segment of the narration that the performative aspect of De Sica's and Cervi's "natural" bodies puts their national identity in a critical position; and it is actually in this part that their masculinities seem in crisis, too.

However, it is worthy of note that the notion of *performance* I am here referring is a popular one, a notion which I construe as an experience (or set of experiences) of sociability and cultural knowledge. In this respect, my notion of performance involves a real body articulated by a device of representation – in the specific case a "real" male body represented on the screen – and, consequently, the social ability to read the semiotic field in which this body is inscribed. As Simon Frith states,

*Performance requires an audience and an interpretation; it is a form of rhetoric, a rhetoric of gestures in which, in performance art at least, bodily movements and signs (including the*

use of voice) dominate other forms of communicative sign [...]. Such a use of the body depends on the spectator's understanding of it as both an object (an erotic object, an attractive object, a repulsive object, a social object) and as a subject, as a willed or shaped object, an object with meaning<sup>26</sup>.

The representation of the performing characters in these two texts might be explained in terms of Joan Riviere's configuration of "masquerade". This concept deals with a set of practices that women and men put into effect in order to overcome a conflict, an anxiety, a crisis, and as such it involves an ostentatious manifestation of their exterior sexual qualities. So, in the words of Riviere, in the same way in which «homosexual men exaggerate their heterosexuality as a "defence" against their homosexuality», «women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men»<sup>27</sup>. In this sense we are able to consider Gianni/De Sica and Zvani/Cervi conduct: they try to resist certain national stereotypes regarding men's sexuality as invoked by Fascist ideology by performing a relative number of acts. The masquerades they enact – the international Italian nobleman impersonated by Gianni/De Sica and the Argentinean gaucho parodied by Zvani/Cervi – give rise to a number of contingent situations in which these characters seem to recreate their own masculinities in order to compensate for a sexual lack (the foreign women encountered) by identifying themselves with other national constructions. Thus, as Chris Holmlund notes in his analysis of masculinity as multiple masquerade, with such a concept in mind «we do not have to divorce critique from identification: dressing up, putting on, and stepping out are all possibilities»<sup>28</sup>. In the light of these first conclusions, it is important to consider a sequence of *L'argine*, where Zvani/Cervi tries to perform a gaucho in the course of a musical show at the night club Il Cigno Nero; in it, his body becomes an authentic spectacle and is meant to be looked at by some women sitting in front of him (Figs. 1-2).

Identity is, therefore, something we perform, and to see identity as "performativity" is to say that we may feel that we have an authentic self; but there is no essence, no pure thing. Identity is, rather, constituted within the representation and within the prevalent cultural codes, regulations and discourses. To quote Judith Butler: «The "coherence" and "continuity" of "the person" are not logical or analytic features of personhood, but, rather, socially instituted and maintained norms of intelligibility»<sup>29</sup>. Identity is a resistant or subversive act, but it is a contingent and strategic one, given that it can allude to identities culturally available to the subject.



Fig 1 - *L'argine* (Corrado D'Errico, 1938). Man as spectacle.



Fig. 2 - *L'argine* (Corrado D'Errico, 1938). Female gaze.

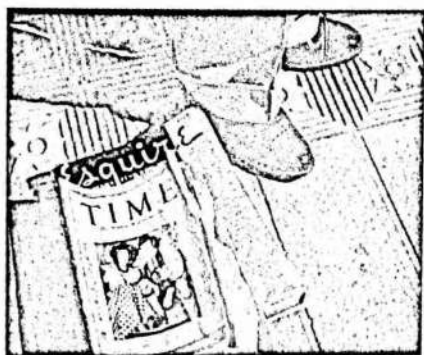


Fig. 3 - *Il signor Max* (Mario Camerini, 1937). Lifestyle magazines for men.



Fig. 4 - *Il signor Max* (Mario Camerini, 1937). Female gaze.

By way of conclusion, I would like to take into consideration the part played by Vittorio De Sica in the film I have just mentioned, *Il signor Max*. This actor is certainly one of the most famous male stars of the 1930s; his prestige reaches its highest point at the end of this decade when, for example, the film magazine *Cinema* identifies him as the third best Italian actor of 1940<sup>30</sup>. Vittorio De Sica, as noted by Paola Valentini, is an authentic “inter-medial subject”, shared by a large number of media including theatre, cinema, radio, record industry, popular press and so on<sup>31</sup>. Yet, his national image is constantly put into question: film magazines like *Cinemagazzino* or *Film* represent his body or his face in connection with other photographic images belonging to American male film stars such as Gary Cooper<sup>32</sup> or James Stewart<sup>33</sup>.

In the case of the film made with Mario Camerini, *Il signor Max*, De Sica/Gianni, masquerading himself as an international nobleman, operates in the same way: he aims to control his male body by using it performatively as a cultural product and as an “invented category”. He can thus construct a masculinity split in several distinct national identities. We can see it at work, for example, during the fourth sequence of the film, when Gianni/De Sica, at the port of Naples, meets the foreign woman; in this occasion a number of cultural objects (lifestyle magazines for men like *Esquire* and a technological device (a photcamera Leica) are able to «promote – as Jill Greenfield et al. points out – a form of masculine identity based on consumption and fashion»<sup>34</sup> and, in the process, they join the character and his masculinity to other national fantasies (Figs. 3-4).

[Revision by Gloria Lauri-Lucente]

- 1 This text was originally presented as a paper at the International Conference *History of Stardom Reconsidered*, University of Turku, November 9-11, 2006.
- 2 See Aldo Bernardini (ed.), *Il cinema sonoro 1930-1969*, Anica, Roma 1992.
- 3 “Materia prima del Cinema”, in *Cinema Illustrazione*, VII, no. 25, June 22, 1932, p. 3 (my translation).
- 4 a. petr. [Antonio Petrucci], “L’ultima rinascita”, in *Il Tevere*, April 9, 1933 (my translation).
- 5 Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 92-93.
- 6 Luigi Freddi, “Discorso al pubblico”, in *Cinema*, I, Vol. I, no. 7, October 10, 1936, p. 251 (my translation).

- 7 Stuart Hall, *Encoding/Decoding*, in Stuart Hall et al. (eds.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, Hutchinson, London 1980, p. 131.
- 8 Susan Hayward, *French National Cinema*, Routledge, London-New York 2005, p. 8.
- 9 Richard Dyer, *Stars*, British Film Institute, London 1998<sup>2</sup>, p. 64.
- 10 Norman Fairclough, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, Routledge, London-New York 2003, p. 24.
- 11 Teun A. Van Dijk, "Principles of Critical Discourse Analysis", in *Discourse & Society*, Vol. 4, no. 2, 1993, p. 259.
- 12 James Paul Gee, *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*, Routledge, London-New York 1999, p. 52.
- 13 Umberto Paradisi, "Per far posto e dar prezzo al film italiano", in *Il Tevere*, August 6, 1925 (my translation; my bold emphasis).
- 14 Norman Fairclough, *Language and Power*, Longman, London 2001, p. 106.
- 15 Stuart Hall, *The Question of Cultural Identity*, in Stuart Hall, David Held, Tony McGrew (eds.), *Modernity and Its Future*, Polity Press/The Open University, Cambridge 1992, p. 297.
- 16 Rudolf De Cillia, Martin Reisigl, Ruth Wodak, "The Discursive Construction of National Identities", in *Discourse & Society*, Vol. 10, no. 2, April 1999, p. 161.
- 17 Galvanometro, "Un lupo... di mare! Carlo Fontana Arnoldi... tipico attore italiano", in *L'Eco del Cinema*, IX, no. 92, July 1931, p. 16 (my translation; my bold emphasis).
- 18 Giulio Casalini, *L'igiene dell'amore sessuale. Pagine dedicate agli uomini*, F. Casanova & C., Torino 1929, p. 97 (my translation).
- 19 Victoria de Grazia, *Le donne nel regime fascista (How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945)*, University of California, Los Angeles-London 1992), Marsilio, Venezia 1993, p. 72.
- 20 Peter Burke, "The Invention of Leisure in Early Modern Europe", in *Past and Present*, no. 146, February 1995, p. 139.
- 21 See "Che cosa potrebbero fare", in *Film*, II, no. 14, April 8, 1939, p. 6; "Che cosa potrebbero fare", in *Film*, II, no. 22, June 3, 1939, p. 6; "La fabbrica delle attrici", in *Film*, II, no. 11, March 4, 1939, p. 9.
- 22 Francesco Cällari, "Che cosa potrebbero fare", in *Film*, II, no. 22, cit., p. 6 (my translation).
- 23 Sean Nixon, *Exhibiting Masculinity*, in Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 1997, p. 301.
- 24 Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba (Morfologija skazki)*, Academia, Leningrad 1928), Einaudi, Torino 1988.
- 25 Jacques Lacan, *La significazione del fallo*, in Id., *Scritti (Ecrits)*, Seuil, Paris 1966), Einaudi, Torino 1974, vol. II, pp. 682-693.
- 26 Simon Frith, "Editorial", in *New Formations*, no. 27, 1995-1996, p. V.
- 27 Joan Riviere, *Womanliness as a Masquerade*, in Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan (eds.), *Formations of Fantasy*, Methuen, London 1986, p. 35; originally published in *The International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 1929.
- 28 Chris Holmlund, *Masculinity as Multiple Masquerade: The "Mature" Stallone and the Stallone Clone*, in Steven Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London-New York 1993, p. 225.
- 29 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London-New York 1990, p. 23.
- 30 See *Cinema*, V, Vol. I, no. 87, February 10, 1940, p. 1.
- 31 Paola Valentini, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Vittorio De Sica*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (eds.), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 108-131.
- 32 See *Cinemagazzino*, a. V, no. 58, 9 April 1938, pp. 6-7.
- 33 See De Sica's image in *Film*, a. I, no. 18, 28 May 1938, p. 7; and Stewart's image in *Film*, a. I, no. 49, 31 December 1938, p. 7.
- 34 Jill Greenfield, Sean O'Connell, Chris Reid, "Fashioning Masculinity: Men Only, Consumption and the Development of Marketing in the 1930s", in *20<sup>th</sup> Century British History*, Vol. 1, no. 4, 1999, pp. 457-476.



## TOWARDS A SOVIET CINEMA

Marina Burke, Queen's University, Belfast

Soviet montage cinema, it would appear from critical writings on the period<sup>1</sup>, rose like the proverbial phoenix from the wreckage of the disregarded Tsarist past, with the sophisticated *mise-en-scène* cinema of that era, epitomised by the work of Yevgenij Bauer, being displaced almost overnight by Soviet montage aesthetics. While the existence of a distinctive pre-revolutionary cinema has been recognized since, at least, Leyda's account in *Kino*, and has since attracted a great deal of critical attention, the early post-Revolutionary period, «with its fascinating array of experimental hybrids»<sup>2</sup>, has been consigned to something of a critical black hole. The difficulties of establishing a coherent account of the period immediately following the Bolshevik revolution were highlighted in a brief reference by Leyda:

*I was conscious of an important transitional period after 1917 – when the new Bolshevik films contained some repudiated ideologies as well as new, and the continuing productions from private firms were often the work of artists committed to the future (Mayakovsky is only the most notable instance of this) – for which I did not know the necessary films and evidence*<sup>3</sup>.

This article<sup>4</sup> will attempt to throw light on some crucial features of the period, an undertaking necessarily limited by the fact that the problem of access to primary sources that affects research on early cinema is particularly serious for this period, as so many of the films produced exist nowadays only in fragments or are not available at all. The general problem of the fragility of nitrate stock was compounded in the Soviet case by the very poor quality of the stock available back then. Given these limitations, and on the evidence of a close viewing of as many of the films as possible, what emerges is a situation where films made during the immediate post-revolutionary period, while striving towards revolutionary relevance for agitational purposes, may display both obvious thematic continuities with Tsarist cinema as well as its distinctive compositions in depth. In addition, while the influence of modernism in the shape of Kuleshov's, Mayakovsky's and Vertov's works intersects this paradigm, the impact of *amerikanshchina* (Americanism) is not a significant factor until after 1922 at the earliest<sup>5</sup>.

The social and political upheaval initiated by October revolution meant that film production was from necessity very limited during the period; in addition, at least half of the known directors and producers emigrated. Enough remained however to provide some sort of continuity between pre- and post-October cinema. It was at least a year before the impact of the revolution began to influence the themes of Russian fictional films<sup>6</sup>.



Many drew on the respectable literary sources popular in pre-revolutionary cinema – Tolstoy, Chekhov, Dostoevsky, Gogol and Lermontov, as well as foreign sources including Maupassant, Zola, Thomas Hardy and others – and included the nine films made by veteran filmmaker Yakov Protazanov for Yermoliev between his universally acclaimed *Otec Sergej* (Father Sergius, 1918) and his period in exile, as well as Peter Chardynin's accomplished *Molchi, grust'... molchi* (Still, Sadness... Still, 1918), a two-part drama in eleven reels of which only six have been preserved. Others, particularly those films which had been in production prior to the revolution and which were released in the months immediately following it, were infused with the sensational and macabre subject matter characteristic of the war years.

Coming into wider use, in the face of what were considered to be not only artistic and ideological shortcomings, but also the colossal problems of educating a largely illiterate public in the new Soviet way of life, was the use of agitational material in film form, the *agitka*<sup>7</sup>, one of the first distinctive forms of revolutionary film<sup>8</sup>. These *agitki*, while owing much to contemporary political conditions, have a number of obvious antecedents. First of all, they are linked with the documentary inserts that had previously made an appearance in pre-revolutionary cinema<sup>9</sup>; secondly, they bear a close resemblance to the propaganda films produced in Russia, and elsewhere, during WW1. In June 1918, the first of these, *Signal* (Signal, Aleksandr Arkatov; photographed by Eduard Tissé, then a newsreel photographer) was produced by the new Soviet Cinema Committee. By November two films were ready for the first anniversary of the Revolution: *Podpolye* (Underground, Vladimir Kasyanov), and *Vosstaniye* (Uprising) a semi-documentary directed by Aleksandr Razumny (the first of the pre-revolutionary directors to join the Communist Party). The Petrograd Cinema Committee began its production in October with an "agit-comedy", *Congestion* (Uplotnenie, Aleksandr Panteleyev), from a script by Lunacharsky. Filmed on location rather than in a studio, the film is the story of a pampered professor who is forced to give up some rooms in his large house to workers; after a shaky start, all turns out well. In keeping with its educational message, the film's two reels have a rudimentary and vaguely humorous plot and limited character development. The missing titles<sup>10</sup> are an added obstacle in a film where the action and relationships of the characters are confusing. The style is old-fashioned, as it is the *décor*: the blend of pre-revolutionary stylistic sensibility and revolutionary theme creates an uneasy mixture that will be repeated with varying range of success in the following years.

However, it was not until 1919 that the state made a concerted effort at collaboration with the "old guard", with the aim of disseminating the new political ideology to the public in a more rigorous manner. Each of the large studios was commissioned to produce *agitki* for the Moscow and Petrograd committees, chiefly to celebrate the first year of the Red Army<sup>11</sup>. By February 1919, the Cinema Committee had released thirteen single-reel *agitki*, with subjects drawn from the year-old Civil War, and supervised by one of the most important of the pre-revolutionary directors, Vladimir Gardin. An examination of production details<sup>12</sup> demonstrates the extent to which the old studios and pre-revolutionary personnel – among them Cheslav Sabinski, Yuri Zhelyabushky, Ivan Perestiani, Nikandr Turkin and Pyotr Chardynin – were still dominating production. The titles: *Daredevil*, *We Are Above Vengeance*, *For the Red Banner*, among others, indicate the target audience for these films: the Red Army in training as well as at the Front. What they also definitively indicate is a rejection of the literary sources so common in the pre- and immediate post-revolutionary period and the effect of the changes in cinema production as the revolution took hold.

Zhelyabushky shared direction with Fyodr Otsep and Aleksandr Sanin of *Dev'i gory* (Maids of the Mountain, 1919) and *Polikushka* (Polikushka, 1919, released in October 1922). *Maids of the Mountain* is incomplete (four reels of seven), a condition which, combined with the film's mys-

tical and religious overtones makes it quite mystifying throughout. Formally, there is no great use of close shot scales and little scene dissection; again, however, the cutting rate is noticeably fast. *Polikushka* stars the famous Moscow Art Theatre actor Ivan Moskvín in his first screen role. A comedy which was one of the first Soviet films to become popular abroad, the film is a tale of a drunken peasant, Polikei, who kills himself after he fails to fulfill a mission entrusted to him by his masters. The two social strata in the film are the basis for a demonstration of the mixed style which characterises this era. The sumptuous pillored interiors in the house of the rich landowners activate the old shooting style of long shot and huge depth of field, while the scenes in Polikei's cottage invariably utilize a much shallower depth of field. There is little camera movement, however, throughout the film; and the use of space is decidedly "primitive", with numerous shots of characters moving towards the camera, and then out of frame left or right. In this context, an extreme close-up, worthy of Eisenstein, of a screaming Polikei when he realises the money entrusted to him has been stolen, is startlingly advanced.

Razumny's *Tovarisch Abram* (Comrade Abram, 1919) is more ambitious in scope. The eponymous Abram is a Jew who survived the miseries of imperialist war, the horrors of a pogrom, and finally comes to see that the Bolsheviks are his only salvation, eventually volunteering in a Red Army detachment where he becomes a commander and beats the Whites in battle. Again, the style is at odds with the agitational content: made by the Yermoliev studios, the *mise-en-scène* is at times highly decorative; the transitions are very often marked by dissolves. The outdoor scenes are beautifully photographed; the biggest problem is the sometimes clumsy welding of form and content.

Later, *agitki* mirror changing social conditions, particularly the problems accruing from the Civil War. Aleksandr Ivanov-Gai's *Golod... golod... golod* (Hunger ... hunger... hunger, 1921) has survived in good condition (though not in its entirety) but is very badly made, with scenes tacked together and noticeably bad eyeline matching. The documentary scenes of country life are grimly realistic (not surprising in view of the fact that the film had been one of a number commissioned to provoke sympathy and gather funds for the victims of the post-civil war famine). Vladimir Gardin's *Serp i molot* (Hammer and Sickle, co-director Vsevolod Pudovkin, shot by Eduard Tissé; preserved in very good conditions with titles) is an altogether more ambitious undertaking with a theme that was to recur throughout the early Soviet period: the necessity for peasants to share their food with the cities. While the film is predominantly well made and smoothly edited (as befitted a very experienced pre-revolutionary director) the distinguishing features again are its use of documentary inserts and fast cutting. Tcheslav Sabinski's *Derevnya na perelome* (Countryside at the Time of Change, 1921) would seem to have the function of justifying a forced surplus-appropriation policy (the lack of titles in many of these films makes the task of deciphering the thematic concern a matter of guesswork at times). The use of close-ups of icons and bottles of vodka as signifiers for the *kulak* class in the film is noteworthy as an early example of this sort of semiotic signaling, as are the close-ups at moments of heightened tension. The static camera in any kind of extended conversation scene is offset by a moving camera in the exterior scenes. The fact that the film was made by «a crew of old hands in Russian filmmaking»<sup>13</sup> may account for these sophisticated stylistics, but make the startlingly disruptive errors in direction matching in one scene all the more surprising.

A later Gardin film, *Prizrak brodit po Evrope* (A Spectre is Haunting Europe, 1922-23), may be linked with an earlier *agitka*, Boris Sushkevich's *Proletary vsekh stran, soedinyaites!* (Workers of All Lands, Unite!, 1919; survives only in fragments) as a response to Proletkult ideologist Platon Kerzhentsev's call to aspiring Soviet filmmakers to turn to Marx's Communist Manifesto as a source for inspirational storylines<sup>14</sup>, and is one of the last films from this true "transitional"

period. Tsivian considers the film's extreme stylization to be somewhat at odds with burgeoning Soviet film poetics; my own impression is that the film is rather typical for the period in its mixing of old and new styles, as we have seen. Loosely based on Edgar Allan Poe's *The Masque of the Red Death*, the film's somewhat incoherent plot revolves around the rich ruler of an unnamed European country haunted by the spectre of communism. Formally, the film is a mishmash of styles. The Bauer-like staging of the opening high society scenes and the virtuosity of some of the camerawork in later scenes is unsurprising in light of Bauer's former cameraman, Boris Zavelev's contribution. While there is very little camera movement up and down, there are frequent changes of camera placement, which coupled with direction shifts in a sequence where the hero is walking along a cliff by the sea produces almost a facsimile of a scene in Bauer's *Grezy* (Daydreams, 1915). A stylistic development, however, is evident in the frequent use of insert shots, often accompanied with a panning movement, of various characters as well as objects, and in particular a very deftly executed match on action cut in the masked ball scene, where a shot of the hero holding up his arms is perfectly matched, using an iris-in, to a shot of the orchestra conductor holding his baton aloft. Coupled with this, there are occasional startling changes of focus, as in a scene where a frontal shot of the hero sitting in a chair with a woman looking at him from a distance cuts straight along the camera axis to a close-up of her face. As had become commonplace by this time, the cutting rate is much faster than in any pre-revolutionary film. Intersecting oddly with Gardin's attempts to carry the ornate *mise-en-scène* of the pre-revolutionary style into the new Soviet age are numerous Méliès-like superimpositions of the spectres haunting the hero – executed with no more skill than Méliès himself had demonstrated twenty years previously incidentally – and recurring mass crowd scenes which betray the influence of Proletkult theories of genuine creativity being a collective endeavour.

As it is apparent from this brief discussion, production of this hybrid form was dominated to a large extent by personnel from the pre-revolutionary industry. The "young Turks" of the nascent Soviet industry, most prominently Kuleshov and Vertov, were gaining experience in other areas, such as newsreel and agitational work<sup>15</sup>.

As regards the putative impact of "Americanism" in this period, Kuleshov was one of the few directors to have experimented extensively with American modes of filmmaking, that is, filming «done by editing, using close-ups and conscious application of editing»<sup>16</sup> as referred to by Kuleshov himself in relation to *Proekt inzhenera Prayta* (Engineer Prayt's Project, 1917-8). Kuleshov's *Na krasnom fronte* (On The Red Front, 1920; not surviving) was an *agitka* in drama-documentary form. The innovation of the film lies in its incorporation of acted scenes based on the espionage/adventure film genre into documentary footage shot on location in Smolensk-Polotsk section of the Red Army campaign, which renders it at odds with the more usual pictorialist/documentary hybrid form common in the period, but precocious in its prefiguring of the fascination with the so-called "low genres" of American filmmaking of the later Soviet montage cinema. Kuleshov explicitly referred to having «succeeded in, so to speak, maximally applying editing techniques and editing transitions»<sup>17</sup>. Vertov, on the other hand, who worked exclusively in newsreel and non-fiction filmmaking, was at pains to point out that he had worked out an ultra-rapid editing style in *Boi pod Tsaritsynom* (The Battle of Tsaritsyn, 1920; no longer extant) which owed nothing to American techniques<sup>18</sup>.

All together then, the putative influence of Americanism appears in very muted form in films of the post-revolutionary period, at least until Perestiani's *Krasnye diavol'yata* (Little Red Devils, 1923). This film, an action-packed adventure tale set during the Civil War can also be considered precocious in its extensive use of American continuity techniques, but as it is not strictly speaking an *agitka* (though it does contain the by then almost obligatory documentary sequence at the

end) it is somewhat outside the terms of reference of this study. More accurately, the period can be examined from the vantage point of mixed production styles, and the lingering on of pre-revolutionary aesthetics. The films are characterized by a mixture of stylistic features from the previous period, and an awareness of certain features of American editing, specifically a much increased cutting rate. A degree of intercutting is also evident, but this had begun to develop prior to the revolution. In fact, the most important transition point, on the filmic evidence available to me, would appear to be after 1922. The films I have viewed made in the years up to 1922 exhibit a number of stylistic and thematic characteristics which mark them off from the previous period in certain ways and at the same time contain stratagems which implicate them with the immediate past. One of the most striking elements is the use of documentary inserts to convey revolutionary themes. The latter seem to motivate faster cutting, while more conventional themes – mainly those of a romantic nature – show an adherence to pre-revolutionary stylistic guidelines. This can happen even within a single film.

These considerations, while necessarily limited, give an indication of how analysis of the productions of the early Soviet period can yield fruitful insights into the dynamics of continuity and break between pre-revolutionary and post-revolutionary Russian cinema, and demonstrate how the transition period is one which still merits further study in advancing the understanding of the development of Soviet montage cinema in the 1920s.

- 1 In recent years, Yuri Tsivian has produced several articles concerned with aspects of this period. See Yuri Tsivian, "Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films", in *Kinopl*, 1992, pp. 103-113; Id., "Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924", in *Griffithiana*, nos. 55-56, 1996, pp. 15-63. Prior to this, we can find a brief discussion of the immediate post-revolution *agitki* in Ian Christie's article "Russians", in *Sight and Sound*, Vol. 52, no. 3, 1983, pp. 174-180 and most importantly Jay Leyda's *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Allen and Unwin, London 1960, which was the first to devote considerable attention not only to the large and important pre-revolutionary film industry, but also to its many links with the emerging Soviet film. Jay Leyda, "Between Explosions", in *Film Quarterly*, Summer 1970, pp. 33-38, revisits the period briefly, though without adding much to what is already a very adequate account in *Kino*.
- 2 See Richard Taylor, Ian Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Routledge, London-New York 1994, p. 17, for a brief observation on the period.
- 3 Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, cit., p. 34.
- 4 Part of an unpublished Ph.D. thesis (2002) on the wider evolution of editing in Russian and Early Soviet fiction and non-fiction film by the author.
- 5 See Yuri Tsivian, "Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films", cit.; Id., "Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924", cit.; Miriam Hansen, *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*, in Christine Gledhill, Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Arnold/Oxford University, London-New York 2000, pp. 332-350.
- 6 As Leyda reports, Viktor E. Vishnevsky's *Catalogue of Films of Private Production (1917-1921)*, published in 1961, listed 350 films made in those years; of these parts of 48 films were reported as preserved in Gosfilmofond: Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, cit., p. 34.
- 7 Literally, "little agitation pieces".
- 8 See Yuri Tsivian, "Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924", cit., for a discussion of some other forms in this period, such as what he terms "cinematic neo-primitivism". The *agitki* are referred to only briefly.
- 9 The Protozanov/Thiemann production of *Ukhod velikogo startsa* (*The Passing of a Great Old Man*, 1912), a drama documentary on some episodes in the life of Tolstoy contains some documentary footage of the writer himself inserted into the action, while Bauer's *Revolutsioner* (*A Revolutionary*, 1917) contains some documentary footage of a queue in the street as well as two documentary montage sequences

where the Grandfather (the revolutionary of the title) is shown in the middle of some unstaged action going on around him.

- 10 The titles had rotted and were removed in order to stop the decay from spreading. See Denise Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era*, University of Texas, Austin 1991, p. 250.
- 11 The use of that other peculiarly Soviet form, the agit-train, on which Kuleshov and Vertov acquired their first film experience, had originated in 1918.
- 12 See Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, cit., p. 135 for a detailed list; most however have not survived.
- 13 As observed by Yuri Tsivian, in *Pordenone Silent Film Festival Catalogue*, XV edition, October 12-19, 1996, p. 26.
- 14 See discussion in Yuri Tsivian, "Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924", cit., p. 21.
- 15 Kuleshov began working for the Moscow Cinema Committee in 1918 under Vladimir Gardin in the re-editing section, editing newsreel footage while continuing his experiments in editing. He also worked as a cameraman on the Civil War fronts. Vertov worked under his supervision while editing *Kinonedelija* (The Film Weekly) in 1918-1919, and also worked on the Front.
- 16 Stephen Hill, "Kuleshov - Prophet Without Honour?", in *Film Culture*, no. 44, 1969, pp. 1-40, here p. 6.
- 17 *Idem*, pp. 7-8.
- 18 Dziga Vertov, *Stat'i, Dnevniki, Zamysly* (Articles, Notebooks, Projects), Isskustvo, Moskva 1966, p. 116.

**PROJECTS & ABSTRACTS**





# EXPERIMENTS IN DRAMATIC MUSIC: THE FILM MUSIC AND CRITICISM OF GEORGES AURIC, 1919-1946

Colin Roust / Ph.D. Thesis Abstract  
University of Michigan

Based on current musicological scholarship, Georges Auric seems to have led two completely different careers. During and after World War I, he emerged as an *enfant terrible* of the Parisian avant-garde – a disciple of Erik Satie's, a member of the famed Groupe des Six, the dedicatee of Jean Cocteau's *Le Coq et l'Arlequin*, and the only composer to have ballets premiered in three consecutive seasons of Serge Diaghilev's Ballets Russes. Following World War II, however, Auric appears as the very personification of the French musical establishment – president of various composers' unions, Administrator of the Paris Opéra and Opéra-Comique, Grand Officier of the Légion d'Honneur, member (and for one term, the President) of the Académie des Beaux-Arts, and the eleven-term President of the Société des Auteurs, Compositeurs, et Editeurs de Musique. This dual portrayal of Auric suggests the paradoxes that defined this artist's career: the *paysan* of Paris, the populist who composed music with the highest artistic aspirations, and the concert-hall composer whose career is defined by his commercial films. Historically, this dissertation explores the paradoxes of Auric's life while filling in some of the thirty-year gap that exists in current scholarship. It also addresses issues of multimedia collaboration and methods of audiovisual analysis. Following the model of Auric's own memoirs, it will be a composer-centered history that is more a web of micro-histories than a grand narrative.

Auric's place in music historiography has been defined by his film music. Forty years ago, this excluded him from the canon of Western music. Today, with the broader acceptance of film music scholarship, Auric's music is ripe for study. Between 1930 and 1969, Auric collaborated in Paris, Nice, London, and Hollywood on approximately 130 films. He worked with many of the directors who defined the classical styles of these filmmaking centers: Marc Allégret, René Clair, Henri-Georges Clouzot, Jean Cocteau, Jean Delannoy, John Huston, Max Ophüls, and William Wyler, just to mention those best represented in academic literature. The success of his work is attested to, on the one hand, by awards that the film and music industries bestowed on Auric: the Music Prize at the first Cannes International Film Festival in 1946 (for Delannoy's *Symphonie pastorale*), the Music Prize at the 1950 Venice Film Festival (for Cocteau's *Orphée*), a 1964 nomination for an Emmy Award (for *The Kremlin*, Peter Jarvis, 1963), and a gold record for "The Waltz from *Moulin Rouge*". On the other hand, his success was signaled in a 1990 interview by Royal S. Brown with Maurice Jarre, a French composer currently active in both Paris and Hollywood. According to Jarre, there were only two composers who did any significant work for the classical French cinema – Maurice Jaubert (who composed only twenty-two film scores before falling in the Battle of France) and Georges Auric.

In four chapters, this dissertation examines Auric's writings on film music and the first seventeen years of his film career, from Cocteau's *Sang d'un poète* (1930) to Delannoy's *Symphonie*

*pastorale*. The first chapter focuses on Auric's path into the cinema, focusing in large part on his engagement with the aesthetics of Guillaume Apollinaire's *esprit nouveau* and Cocteau's *Le Coq et l'Arlequin*. A discussion of the transition from silent to sound cinema leads to analyses of the audiovisual interaction and collaborative processes of *Sang d'un poète* and Clair's *A Nous, la Liberté!* (1931). The second chapter turns to the increasingly evident political stances embodied in Auric's music as the French left gained political power. While writing for the communist papers *Marianne* and *Paris-Soir*, Auric advocated a populist style that both had high artistic aspirations and was affectively plain and direct. As a member of the executive committee of the Fédération Musicale Populaire, he also helped support himself and like-minded composers through publishing and performing opportunities. Auric's collaborations with director Marc Allégret and screenwriter Marcel Achard during this period combine populist music with plots celebrating the cult of youth and reflecting an aesthetic that has been described as "social realism". The third chapter focuses on Auric's activities during the German Occupation of France, particularly his resistance efforts as a member of the executive committee of the Front National de la Musique. During these dark years, Auric sought to define a nationalist style for French composers, a style that is most evident in films like Jean Delannoy's *L'Eternel Retour* (1943) and *Le Bossu* (1944). The final chapter addresses Auric's first two post-Liberation French films, Cocteau's *La Belle et la Bête* (1946) and Delannoy's *Symphonie pastorale*, as well as his acceptance into the musical establishment. Both scores exhibit what might be called Auric's "mature" style of film music, which would serve as a model for other composers of the classical French cinema. Even as Auric began accepting film work overseas, these films suggest that the post-war rebirth of French cinema would be the result of nationalistic films drawing on French literary traditions. Throughout all four chapters, but particularly in the analysis of *Symphonie pastorale*, I develop an audiovisual score that indicates the relationships between music, images, dialogue, and editing. This form of descriptive notation aims to recognize that films and film scores are products of collaborative efforts involving director, screenwriter, cameraman, editor, composer, and orchestrator.

As in Auric's memoirs (*Quand j'étais là*, 1978), this dissertation is not exactly about Auric himself. Instead, he is used as the connective tissue uniting the four self-contained chapters, each of which focuses primarily on one collaborative team that existed in a specific milieu. (The one exception is Auric's forty-plus-year collaboration with Cocteau, which will permeate three of the chapters). Each chapter thus becomes a case study exploring Auric's biography and writings, the history of French cinema, modes of multimedia collaboration, and the place of Auric and film in specific moments of French history.

# A CINEMA OF FRAGMENTATION INTERTEXTUALITY, INTERMEDIALITY AND NARRATIVE FORMS IN ITALIAN EPISODE FILM (1961-1976)

Alice Autelitano / Ph.D. Thesis Abstract

Università degli Studi di Udine

Episode film has an ambiguous nature: it is actually not a genre, but it is also not simply a strand of the Italian Comedy. It can rather be considered as a cross-genre narrative formula. In Italy, the relevance of the films belonging to this narrative formula is powerful enough to justify an analytical approach. This thesis, in fact, does not want to trace a history of the Italian episode film, but it seeks instead to analyze its thematic, narrative and structural characteristics. In particular, one specific aspect that seems more important and fruitful than all the others has been taken into consideration: episode film as a privileged place for intermedial and intertextual trends.

The thesis focuses on the 1960s and 1970s because in these two decades, episode film seems to take on a number of more coherent characteristics, besides witnessing a more considerable production. In fact, the number of episode films not only increases vis-a-vis the production landscape as a whole, but the larger part of the episode films seems to belong to comedy or farce. Furthermore, cinema of the 1960s and 1970s – and not just the episode film – starts an intense dialogue with various other sectors of the mass media of that time.

The first part of the work tries to clarify and justify the chronological delimitations given to the corpus of films. The choice to focus on the period spanning from 1961 to 1976 was made after careful consideration of the internal dynamics of history of cinema together with the history of mass media in general.

As is known, the 1960s and 1970s are two decades of profound transformation for Italian cinema, which goes from a flourishing productive situation to one of deep crisis. This movement results in the decrease of cinematographic consumption, which ultimately becomes dependent on other forms of entertainment. At the beginning of the 1960s, due to the deep changes caused by the economic boom, a radical transformation of the cultural industry and of the consumption patterns takes place in Italy. So an intermedial landscape establishes itself in Italy, where every communicative aspect is intertwined with all the others, and where skills and expertise migrate from one medium to the other. This period of exchange between media comes to a definite halt in the mid-1970s, in conjunction with the settlement on television legislations that brings about the authorization of a private television system of broadcasting.

Unlike the 1950s, where episode films were mostly linked to authorial experiences, in the 1960s and 1970s episode film is an economic strategy that is frequently used. Moreover, the episode films belonging to these two decades are primarily comedies and farces. For this reason, it is possible to discern a strong homogeneity and thematic repetition in the corpus taken into consideration. In fact, we can identify a predominant theme in all of them: the uses and customs of the Italian people, with a particular interest in the love-sex adventures.

With regards to the narrative structure of episode films, the thesis tries to analyze the recurring narrative typologies: narrative frames or other elements used to confer an element of unity to the fragmentary structure of the episode film are not so frequently used in the episode films of the 1960s and 1970s; in fact, it must be noticed that many of the episode films simply placed one episode next to another, without attempting to link them via a series of narrative strategies.

The second part of this work takes its cue from an observation: since the 1960s, when Italy definitely enters into a modern mass culture, cinema is immersed in a network of intertextual and intermedial relationships which conditions its production as well as its communication strategies. Cinema caters for a spectator who is, at last, familiar with a multimedia landscape, a spectator, in other words, who is constantly exposed to various other sectors of the media which interact with one another. Episode films often contain the thematization of other media as well as a series of linguistic influences, while bearing a strong structural resemblance with other communicative forms of the time.

For all these reasons, intertextuality and intermediality become crucial and extremely productive aspects for the study of a phenomenon such as episode films. According to these initial assumptions, each paragraph of the second chapter aims at tracing the relations between episode films and different media or entertainment forms: television, advertising, vaudeville, comics, picture story, literature and popular literature, newspapers. The work takes into consideration even the question of intertextuality: though mindful of the fact that episode film is not the sole territory for the analysis of intermedial strategies or metalinguistic devices in Italian cinema, the sheer amount of quotations, parodies, and film within films made an in-depth examination of such techniques necessary.

The last part of the thesis specifically takes into consideration two films, which were also chosen in order to delimit the corpus: *Pesci d'oro e bikini d'argento* (Carlo Veo, 1961) and *Signore e signori, buonanotte* (Luigi Comencini, Nanni Loy, Luigi Magni, Mario Monicelli, Ettore Scola, 1976). Structured as the programme timetable of another medium, radio in the first film, television in the second, both films take on the form of inspirations or parodies of radio and television programmes of that time, through a direct dialogue with other sectors of the media. Therefore, they become highly representative of two different moments of the Italian cultural industry, which symbolically open and close the chosen time.

By way of conclusion and for the sake of completeness, together with the bibliography, I have included an annex which contains an exhaustive and chronologically ordered filmography of the episode films spanning the period 1961-1976, and detailed information on each film: cast & crew, a summary of each episode, and finally, information about the narrative structure (e.g. the presence or absence of a narrative frame).

## SOFTWARE-CINEMA

# CINEMA IN SOFTWARE ART: VISUAL TACTILISM, REMEDIATION, CODE AESTHETICS

Cristiano Poian / Ph.D. Thesis Abstract

Università degli Studi di Udine

*Software-Cinema* represents the final result of a doctoral research on the specific interactions between cinematic forms and contemporary digital art conducted at the University of Udine in the Ph.D. program in Audiovisual Studies (2003-2006). In examining the concepts of "digital materialism" of computer code, de-virtualization of digital information and "realism of software," my dissertation investigates the relationship between digital code and pre-digital computational and algorithmic codes, and affirms the emergence of a new aesthetics of software and new media art, that is procedural and based both on the process (series of translations) and on the significant output (surface).

The aim of the thesis is not to analyze the impact of digital technology on cinema. On the contrary, it strives to underline the modalities, through which film becomes a set of elements used as rough matter by new artistic practices, and to investigate and trace the flourishing of new audiovisual forms that use the network as a privileged place of production, distribution and consumption.

The historical analysis of the inclusion of the concept of "software" into contemporary visual arts gives rise to a series of considerations about the role of the so-called historical *net.art* (1994-1998) and of the contemporary "software art" in art markets and cultural systems. Within this broader framework, special attention will also be given to the concept of "network" as the origin of a new production, reception and distribution system.

*Software-Cinema* focuses on the concepts of remediation, meta-remediation and re-contextualization of filmic form and structure by digital works and interactive installations. At the same time, it underlines the necessity of a new hermeneutic for the interpretation of digital artworks and the re-evaluation of the role of the image, which would allow for a better understanding of the working logics of intermedial processes.

By focusing on particular case studies, the thesis also highlights and emphasizes the points of contact between software art and avant-garde audiovisual forms and discourses, as well as the relationships between digital artwork and pre-cinematic forms.

The third chapter of *Software-Cinema* focuses on the role of output in the art of software. Even in software artworks, which base their peculiar aesthetic value on procedurality and on the processing of codes, the final output is still the only place that can be actively explored by the viewer/user. The so-called *cybertexts* (according to the definition of ergodic literature given by Espen Aarseth) can be interactive, if they permit the user to enact the *interpretative* function, and also to act on the message and not just on the channel of a medium – configurative function, or simply dialogic (only the interpretative function can be activated). In this sense, not all software art is interactive, but it is always dialogical.



The image still plays an important role in audiovisual software art: it is the *locus* in which the user meets the creative and machinic process that lies under the surface of the graphical interface. Software images never completely hide the procedurality of code: they are neither completely transparent nor completely opaque. Images in software art enable a code to emerge in different ways. Taking its cue from this assumption, the essay proposes a taxonomy of images in software art, according to the modalities in which a code is allowed to emerge: image diagram, image code, image body, image system and image sound.

## CINEMA AND COMICS

### AFFINITIES, DIFFERENCES, AND NEW FORMS OF INTERFERENCE

XV International Film Studies Conference

Udine, March 3-6, 2008

Interest in comparing cinema and comics is not new. At first glance, there are apparent affinities and similarities between them. These two "media" appear to share a similar aim: to tell a story by means of a series of pictures. Both use pictures as their primary form of representation and both take advantage of the inexhaustible possibilities created by linking them through "montage" – understood here in the broad sense of the term. But, although the cinema appears to create series of *continuous* images while comics create series of *contiguous* images, in the end their elective affinity is a superficial one. This is true for more than one reason.

In fact, several systems of expression share the same concern for monstration and montage: the photo novel, photographic reportage, television, web sites, video games, etc. One might very well wonder, therefore, what the real connection between what is called in French the seventh and ninth arts is, especially since their differences appear irreconcilable. To be convinced of this, one need only consider such crucial issues as time, which is fundamental to the way film images advance and are edited together but which, in comics, is only metaphorical, because the reader alone determines the speed at which the images are read. Space in comics is also a major stumbling block to comparing the two media. What we see is, so to speak, always foreseen, to borrow Benoît Peeters' expression (*prévu*), because of the tabular contiguousness of the images on the page. And what is there to be said about the drawn line in comics, which always has a sort of signature effect, whereas filmic monstration is greatly affected by the technology of recording the image.

While the mission of this conference is to re-examine these long-standing comparisons, we are especially interested in considering them in light of a more diverse media landscape than was earlier the case, one that is open to intermedial hybrids which would have been unimaginable a mere twenty or thirty years ago. This openness, reminiscent of the effervescence of the early 20<sup>th</sup> century, requires us to use more empirical and speculative bases when constructing our models. In this context, we must re-evaluate our initial intuitions and primary categories – time, space, montage, narrative – from a simultaneously historical, aesthetic and cultural perspective. As a way of becoming more attuned to this objective, we might think of a distant and particularly imagistic language: in Chinese, "cinema" is *dian ying* or "electric shadows," while "comics" is *lian huan hua* or "connected pictures". These expressions invite us from the outset to cast off our intellectual habits and the comfort of overly-rigid labels in order to bring more flexibility to our interpretation of the cultural series in question and to open them up to new models.

The following are the principal paths of reflection which might arise from the conference:

## Defining cinema, defining comics: a comparative historiography and epistemology of two emerging forms

Cinema and comics have been defined as languages and been the subject of essentialist theories. But what exactly is the status of these issues today, given our awareness of intermedial relationships and the emergence of new epistemologies? Implicitly or explicitly, our definitions change with the field they are meant to contain, to the extent that formulations which would have been beyond reproach twenty or thirty years ago appear to us today to be obsolete, if not incomprehensible. The historian's task is thus not to address the validity of past definitions on the basis of present-day concepts, nor to write the history of a genre using present-day definitions. Wouldn't it more appropriate, instead, to analyse the practices, discourses and documents of each era as a way of recreating, step by step, the *cross-fire* of partial and socially constructed definitions quite different from our own which are found in the artefacts of the past?

### The destiny of cinema as graphic novel and the destiny of graphic novel as cinema

The mutual influence of these two media goes beyond mere borrowings of characters and milieux. Just as a comics can be read like a film, so too does the cinema play with the highly stylised approach of comics to movement and the way it connects images – quite apart from the fact that the two art forms depict movement using singular or even perverse forms. What are the complex phenomena of translation and deconstruction at work in this mutual attraction? Haven't the economic relations between cinema and comics, especially since the 1970s, encouraged the convergence of these forms of expression? From Abel Gance's three-screen version of *Napoléon* (1927) to the technique of dividing the screen into several windows, shouldn't we be investigating cinema's propensity to "pigeonholing"? How do films such as Mike Figgis' *Timecode* (2000) and Ang Lee's adaptation of *Hulk* (2003) or the video-game adaptation of *XIII* (Ubisoft, 2003) exacerbate this disposition towards introducing a synchronic reading? It would also be interesting to analyse the way web pages frame moving images. Conversely, we need to look at the phenomenon of movie trailers and filmed versions of comics and at the Flash animation on a site such as *Coconino World* (<http://www.coconino-world.com/>). Finally, to the extent that cinema and comics are both fertile ground for the attraction, we need to re-examine the conventional view that what these two cultural series essentially have in common is the goal of "telling stories through a series of images".

### A significant third perspective

What if the relationship between cinema and comics was better understood through an external paradigm? Wouldn't it make sense to examine the encounter between these two media from the perspective of another significant term, media or art form which played a major role in the 20<sup>th</sup> century? This could be print media, photography, opera, literature, painting, theatre or the animated film – anything capable of introducing into the cinema/comics equation something that would distinguish them: Pop Art and 1960s comics and their influence on Godard, Antonioni and others; the mosaic style of page layout in illustrated newspapers in the late nineteenth century; the drawings of Eisenstein and Fellini and their connection to caricature and animated films; the the-

atrical model as the guiding metaphor (as opposed to cinema) in the work of Pfeiffer, Copi, Herriman, etc.

### The range and spectre of montage: from composition to compositing

Montage, in the cinema, has long been the art of organising a film's shots in time and space. But we must admit that much has changed since the arrival of digital technologies. Non-linear editing software and information and communications tools have transformed the way we think about connecting images. Temporal editing is no longer the only way to organise them. It has become possible to place different images of potentially different sizes and scales on-screen at the same time. Lev Manovich, in *The Language of New Media* (2001), calls this spatial montage. It thus becomes difficult not to look to comics and the whole question of tabular images to understand this kind of montage. How do the concepts of *découpage*, framing and temporal and spatial connecting help us to better delineate the often hybrid practices found in cinema and comics, inasmuch as montage, as Manovich remarks, remains the key technology of the twentieth century for creating false realities? Doesn't the concept of spatial montage, which re-introduces the questions of composition and transparency, enable us to revisit, among other things, the famous examples of depth of field in the films of Renoir, Welles and Wyler and to relate them to the stylised depth of field found in comics? In addition, we must focus our attention on the series of digital operations used to employ various sources as a way of creating a seemingly homogeneous compound image. Shouldn't we be thinking about the ways in which different visual layers are fused within a single space? Here, we invite discussion of the entire range of special effects, from the early optical tricks found in *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933) to the present-day digital effects of *Star Wars*.

### The dizzying heights and graphic destiny of the image

The Chinese expression for cinema, "electric shadows" (*dien ying*), demonstrates the medium's profound affinity with shadow plays, its fixation with strong, emblematic images and its use of silhouettes, projected shadows and graphic compositions, as seen in German Expressionism, the work of Eisenstein and the avant-garde films of the 1920s. The arrival of colour rendered these multilateral relations even more complex. In this sense, cinema could be considered a full-fledged graphic art and a source of inspiration for young drawers today.

### Intermedial hybrids: when cinema and comics cross with other cultural series

The connections we make between cinema and comics often rest on such falsely obvious and deeply encrusted forms of media visibility that we forget their complexity and temporary and changing nature. It is thus necessary to broaden and redirect our enquiry into cultural series whose hybridity played a part in the "construction" and transformation of the two media. Comparing cinema and comics thus consists in following the trail of the cultural series which run through them, at times bringing them closer to each other and at others setting them apart. We might think here of the Luna Park vaudeville and the music hall, modes of transportation (cars, trains, etc.), fairy

plays or sports, but also of these two media's relations with current events, news reports from abroad, satire, caricature, story boards, etc.

## The neo-baroque and seriality

Cinema and comics enjoy privileged relations with other emerging narrative forms (usually tied to the growth of digital technology): films made up for the most part of special effects, video, hypertext, etc. These new configurations, for example the super-slick images in the film adaptations of *Sin City* (Frank Miller, Robert Rodriguez, 2005) and *300* (Zack Snyder, 2006), seem to be leading contemporary production in the direction of an aesthetic which, according to Angela Ndalians in *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment* (2004), shares a number of traits with the baroque: a distinct taste for intertextual labyrinths, technological virtuosity, going outside the screen and the frame, a fascination with the fragment and repetition, polycentrism and, above all, seriality. So many features and trends to define the parameters of new forms of cultural literacy!

Deadline for paper proposals: October 26, 2007

For more information, please contact:

Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali

Università degli Studi di Udine

Palazzo Caiselli, Vicolo Florio 2 - 33100 Udine, Italy

fax: +39/0432/556644

e-mail: [udineconference@gmail.com](mailto:udineconference@gmail.com)

[www.damsweb.it/udineconference](http://www.damsweb.it/udineconference)

## CINEMA AND CONTEMPORARY VISUAL ARTS III CINEMA VANISHING (IN) ART?

VI MAGIS, Gradisca International Film Studies Spring School  
Gradisca d'Isonzo, March 7-13, 2008

The VI MAGIS Spring School, organized in Gradisca d'Isonzo (GO, Italy) by the University of Udine and the University of Paris III in collaboration with its network of partners (the universities of Amsterdam, Bochum, Prague, Valencia, Milano-Cattolica, Pisa and CineGraph/Hamburg), as part of the activities of the International Ph.D. in "Audiovisual Studies", represents the right and proper prosecution and the required summary of the last two editions of the programme, dedicated since 2006 to the relationship and interaction between cinema and other contemporary visual art forms.

After having mapped in 2006 the range of expressive modalities through which film contaminates and is contextualized by other art forms (from performances to interactive media, from installations to augmented reality), and having discussed in 2007 the theoretical implications of the evolution of the filmic image beyond the traditional confines of consumption and distribution, the VI edition of the School intends to reproduce a synthesis of all the various forms of research stemming from both the previous editions and also the general discourse on cinema and other media. With the help of scholars, graduate students, artists, curators and representatives of art institutions, the VI Spring School will try to answer the provocative and open-ended question "Cinema Vanishing (in) Art?".

Applicants are invited to submit abstracts to creatively interpret the school's topic, by investigating the following topics:

- Cinema dissolving into new art practices and creative forms, film as imagery and rough materials for new images/sounds/actions
- The "dissolution" of film as a self-contained and self-sufficient artifact
- Film, museums, virtual exhibitiv spaces
- Film as a re-animated object
- Film as archive, database cinema, interactive cinema
- Film in networks, new media, cinematic "second lives"
- The dissolution of film theory into art theory

*Re-animated cinema: Ways of editing / How to edit audiovisual heritage in the digital era*

A section of the School will also be dedicated to the publication of audiovisual digital editions, which were developed and investigated in the past edition of the school.

Deadline for paper proposals: October 26, 2007



## VI MAGIS

For more information, please contact:

Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali

Università degli Studi di Udine

Palazzo Caiselli, Vicolo Florio 2 - 33100 Udine, Italy

fax: +39/0432/556644

e-mail: [udineconference@gmail.com](mailto:udineconference@gmail.com)

[www.damsweb.it/udineconference](http://www.damsweb.it/udineconference)

**SELECTED BY**



SELECTED BY: FRANÇOIS ALBERA

LAURENT MANNONI, GEORGES  
DIDI-HUBERMAN, *MOUVEMENTS DE L'AIR*.  
ETIENNE-JULES MAREY, *PHOTOGRAPHE DES  
FLUIDES*, GALLIMARD, PARIS 2005

Si la recherche autour de Etienne-Jules Marey ne s'est guère ralentie depuis la mort du savant – une monographie paraît peu après sa mort, une autre et une troisième dans les années 1940 et depuis les années 1970 régulièrement, s'il n'a pas cessé d'être redécouvert – fût-ce par le fondateur de la Cinémathèque française, Henri Langlois, au gré de différentes expositions –, depuis quelques années, ces études ont pris un tour nouveau. Marey a, en effet, longtemps été appréhendé dans des espaces discursifs qui n'étaient pas les siens: histoire de l'art, histoire de la photographie, histoire du cinéma. Michel Frizot a ainsi fortement insisté depuis quelques années sur "l'extériorité" de Marey à l'histoire du cinéma: «Cette problématique que nous instituons par post-détermination n'est pas la sienne», écrit-il, s'il a à voir avec le cinématographe, c'est «sans le vouloir», «il n'est pas une étape dans une chaîne technique (allant de Muybridge à Lumière notamment)». Il n'y a pas, pour Frizot, de "passages", de "transitions", il y a des "ruptures" et des "redéfinitions"<sup>1</sup>. Quant au "précurseur" de l'art à venir – le futurisme, Duchamp, l'art cinétique... –, le même auteur écrivait déjà dans *l'Art vivant*, en 1973, que «l'histoire de l'art de Marey, s'il en est, n'est pas l'histoire de ses formes, mais bien celle de ses instruments».

C'est François Dagognet, historien et philosophe des sciences (et en particulier de la médecine), qui a remis au premier plan l'apport du savant en matière de notations, d'appareillage<sup>2</sup>. Dagognet travaillant sur une théorie des modes d'inscriptions et de codages dans les sciences et les techniques<sup>3</sup>, jusqu'à de plus récentes études sur l'iconographie scientifique, la cartographie, l'informatique, avait rencontré

l'entreprise mareysienne à partir de ses moyens techniques (appareils inscripteurs, tâteurs, capteurs, enregistreurs) comme de ses effets d'enregistrement. Ré-apparat ainsi un Marey ingénieur, technicien, inventeur de machines de contrôle et de notation, sans compter la singularité de sa position de physiologiste qui observe et décompose le mouvement sans attendre à l'intégrité du corps. Dès lors s'est opérée une rupture qualitative dans les études mareysiennes. Deux chercheurs français en particulier ont œuvré à partir de là: Michel Frizot et Laurent Mannoni. Le premier, chercheur au CNRS, qui a régulièrement publié sur Marey, parallèlement à ses travaux sur la photographie, le panorama, etc., a signé en 2001 un gros album contenant une étude de la démarche même de Marey<sup>4</sup>, qui analyse la cohérence systématique des expériences mareysiennes via ses "opérateurs physiques". Frizot en effet en est venu à étudier la démarche scientifique de Marey à partir de ses protocoles expérimentaux et à en élaborer le modèle épistémologique. Il a, par principe, tracé une ligne de démarcation entre le savant qui étudie le mouvement, la motricité, le vol des oiseaux ou les ondulations de la raie, les flux de fumée, etc. et le "pionnier" du cinéma, voire le précurseur de l'art cinétique ou de l'art conceptuel qu'il avait d'abord envisagé et qu'aujourd'hui il exclut de son champ. Des réflexions connexes sur les rapports entre technique et "art", la définition de ce que peut être une "invention" ont accentué ce clivage.

Laurent Mannoni, de son côté, responsable des collections d'appareils, plaques, jouets optiques, etc. de la Cinémathèque française et du CNC, mène une recherche historique de plus en plus détaillée sur l'ensemble des activités mareysiennes. À l'occasion d'une exposition qui fit date à Paris, *E.-J. Marey: Le mouvement en lumière*, il a publié une somme biographique et de l'évolution scientifique du savant<sup>5</sup>. Ce spécialiste de la lanterne magique en est ainsi venu, dans la thèse qu'il a soutenue à l'Université de Paris-3 en 2004, à étudier la "méthode graphique" de Marey, les origines et les développements de cette démarche, ses pro-

cédés et procédures, enfin, de sa technologie ("L'enregistrement du mouvement au 19<sup>e</sup> siècle: les méthodes graphiques et chronophotographiques"), étudiant depuis d'autres aspects encore ("Marey aéronaute"). Soulignons avec ces deux ensembles, et particulièrement celui, richement documenté, de Mannoni – Frizot accentuant la dimension modélisatrice: un "système de pensée" Marey –, combien s'est déplacé l'angle d'intérêt pour cet œuvre: le pionnier du cinématographe – via Muybridge puis Demeny, le fusil photographique dérivé de Janssen et finalement la bande chronophotographique – est redevenu le savant physiologiste, inscripteur, aéronaute. En 2003 s'est formée une Société d'études sur Marey et l'image animée (SEMIA) qui a publié un premier volume collectif "autour de Marey"<sup>6</sup>, et un second en 2004<sup>7</sup>, tandis que se multipliaient les colloques: deux à Paris, un à Beaune – et qu'une exposition s'ouvrait au Musée d'Orsay (*Mouvements de l'air, Marey, photographe des fluides*). Se dessine maintenant une troisième voie, essentiellement nord-américaine, dont l'initiateur a été Anson Rabinbach avec son formidable livre<sup>8</sup>. A partir du travail de Michel Foucault au Collège de France autour de la "Biopolitique", des nouvelles modalités du pouvoir "sur la vie" dans les sociétés industrielles – avec l'articulation disciplinaire entre médecine, hygiène, contrôle social –, la rationalisation des rythmes biologiques en fonction de l'économie (proscription de la fatigue, du vieillissement, du handicap), la normalisation autoritaire via les légitimités médicales et biologiques, Rabinbach rencontre Marey qui s'est attaché à l'amélioration des performances des soldats dans la marche, des cyclistes, visant sans cesse à comprendre les mécanismes physiologiques pour les reproduire, les améliorer: une pensée du rendement. A sa suite des études replacent Marey dans l'histoire culturelle et relient ses travaux à des considérations sociologiques, anthropologiques, politiques en particulier concernant le modelage du corps occidental à la fin du 19<sup>e</sup> en regard d'enjeux comme le travail industriel (lien Marey-Taylor), la question des races

extra-européennes, les Africains en particulier (Marta Braun), celle du dressage du corps sportif (Demeny et sa gymnastique), celle du psychisme (Mary Ann Doane sur le rapport Marey-Freud, Cray avec son *Suspensions of Perception*). En attendant que de cette troisième voie des études mareysiennes se développe en France, le livre de Laurent Mannoni et Georges Didi-Huberman, *Mouvements de l'air. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*, qui accompagne la dernière exposition consacrée à Marey au Musée d'Orsay, couple les deux dimensions déjà frayées depuis plusieurs années en les renouvelant. Relevons d'emblée qu'il ne s'agit pas d'un livre écrit à deux, mais de deux textes dus à chacun des auteurs. D'une part Laurent Mannoni examine la dimension technologique, machinique des dernières expériences du savant, les plus aléatoires, les moins tangibles – celles consacrées aux courants d'air, aux fluides, qui s'inscrivent dans les recherches aéronautiques alors en plein développement et qui, avec la mise au point d'une soufflerie expérimentale, croiseront les recherches de Gustave Eiffel. Ce travail, retraçant l'évolution de Marey, est précieux car il fait ressortir une logique, chez ce dernier, qui allie ouverture et curiosité à condition de pouvoir instrumentaliser les procédés, machines, méthodes diverses au profit de ses recherches sur le mouvement. Ainsi l'importation de la méthode graphique et de ses appareils enregistreurs, mis au point par des physiologistes allemands, qu'il perfectionne, déplace de leur objet initial, transforme. Il s'intéresse alors à la circulation du sang, mais plus tard ce sera le vol des oiseaux et ce dernier, qu'on aborde spontanément en tant que décomposition des mouvements de l'animal (et que l'on associe au zootrope), implique déjà des problèmes liés à la résistance de l'air. Le "Marey aéronaute" paraît ainsi toujours-déjà en action dans celui qui étudie la pompe cardiaque, les flux sanguins dans les veines, comme il se poursuit dans les études des vagues, des fumées, des mouvements natatoires des poissons ou... du son! Autre aspect que Mannoni met en lumière, cette oscillation

chez Marey, entre les formes géométriques, les schémas et la photographie, continue ou discontinue, l'inscription d'un phénomène avec sa promesse de restitution, de synthèse aux fins de vérifications de la finesse de l'analyse. Georges Didi-Huberman, dans la deuxième partie du livre, intervenant sur l'informe des fumées, inscrit Marey du côté de l'esthétique (Valéry) et de la spéculation philosophique (Bergson) en évitant toutefois les ambiguïtés classiques qui faisaient "annoncer" des formes artistiques par les graphes et les chronophotographies. Son modèle d'interprétation est plus vaste, il est de nature anthropologique et poursuit ses travaux antérieurs qu'ils aient eu Fra' Angelico, Hantaï, Warburg ou Toni Smith pour objet. Ce faisant il échappe au grief formulé par Denis Canguilhem (colloque d'Orsay et récemment un album<sup>9</sup>) qui relève ce paradoxe d'une œuvre scientifique arraisonnée par les amateurs d'art (à commencer par Henri Langlois pour qui «rien n'est plus secret, plus lyrique, plus explosif» que le «silence de ses noirs et la légèreté de ses blancs»). Didi-Huberman fait basculer Marey du côté de l'art et de l'esthétique en dessinant un espace "au-delà" du scientifique et du technique et qui, à terme, les contienne. Son texte "La Danse de toutes choses", s'attachant en particulier au corpus des expériences que Marey conduisit sur les fumées et les mouvements de l'air, explore une "face cachée" de Marey. Non sans précaution car il s'agit de quelque chose que les images mêmes de Marey ignorent et «laissent échapper malgré elles», un supplément, des «ressemblances». Un supplément qui provient de l'excès de matérialité dans la trace ou de l'excès d'abstraction de l'épure, soit des "ratés" de la notation scientifique. C'est la force démonstrative de Didi-Huberman de ne pas contourner la question à laquelle de son côté Mannoni consacre ses investigations mais d'en partir pour y déceler cet "excès", ce supplément qui, au terme de la démonstration, est devenu principal. Pour justifier ce passage à l'esthétique et à la fascination que peut en retirer le spectateur, en effet, l'auteur commence

par étudier la démarche interne à la recherche mareysienne et à en détacher certains aspects dont on voit qu'ils seront aussi les supports de l'excès attendu: Marey amplifie et simplifie, il veut quantifier ce qu'il observe – c'est le primat de la courbe, venue de la méthode graphique mais qui se maintient en photographie; il aborde celle-ci non sous l'angle de la «restitution des aspects» mais sous celui d'«un tracé indiciaire géométrisable». Le cœur du propos est axé sur le lien à la philosophie de Bergson, permettant d'aborder les questions de la connaissance, la crise des modèles de pensée, de la perception, de l'art. Le rapprochement du physiologiste et du philosophe avait déjà été opéré par Rabinbach qui s'étonnait qu'on passât sous silence le rôle de Marey «bien qu'une grande partie du travail de Bergson sur le temps [en] soit un commentaire, souvent évoqué même s'il n'est que rarement cité sous son nom». Leurs positions doctrinales respectives les opposent puisque le philosophe dénonce l'illusion de connaissance par la mesure que pratique le second. Opposition qui tient à la question de la durée, la non-divisibilité du mouvement, que proclame Bergson – qui est dans le domaine de la spéculation – contre l'instant, la décomposition, l'intervalle – auxquels Marey a forcément affaire dans sa pratique. Les mêmes mots cependant ne recouvrent pas les mêmes objets en raison des perspectives totalement différentes, spéculative là, expérimentale ici. Si Marey n'a jamais répondu à Bergson, il y «répond parfaitement, selon Didi-Huberman, [...] avec ses images mêmes, ses somptueuses images ouvertes». Il y "répond" non pour réfuter mais pour concorder avec lui. Il y aurait donc une "philosophie spontanée" de Marey – une métaphysique – qui serait bergsonienne. Car si à première vue tout l'oppose à Bergson, «sauf dans les "marges d'indétermination" que sa propre méthode autorise», ces marges vont devenir pour l'auteur «omniprésentes, considérables... En elles se forment d'ailleurs les plus belles images expérimentales de la chronophotographie» (p. 260). C'est l'intérêt de Marey pour les flux –



c'est-à-dire "la matérialisation de la durée" –, les "traînes", qui manifeste son appartenance aux deux ordres bergsoniens, celui de l'intelligence et de la juxtaposition qui est prévisible (identité géométrique) – c'est sa démarche avouée –, et celui de la création, du vital, qui est imprévisible (ressemblance vitale) – c'est sa démarche latente. Dans ce second cas, Marey «mesure moins des mouvements qu'il ne se mesure au mouvant de toute chose» atteignant à l'«expérience intégrale» au-delà de l'expérience instrumentale, «lorsque les courbes du mouvement ont pris – comme chez Leonard de Vinci – une extension, une expansion telles que toute chose était vue, désormais, en flux et en rythmes, en tourbillons et en volutes» (p. 281). Ainsi, «là où Marey croit découvrir un schéma c'est bien souvent un rythmos qu'il construit, là où il croit établir un chronos (temps divisible) c'est un rheuma (flux indivisible) qu'il laisse échapper, là où il croit mesurer un topos c'est une chôra et déjà une chorégraphie qu'il met en

œuvre» (p. 288). On aboutit enfin à une dimension lyrique qui est l'éros mareysien, participant de la "panféminisation" du monde qui imprègne la culture fin 19<sup>e</sup> siècle. De Marey à Man Ray via Riemann (anagramme et homonymie inspirantes), l'auteur d'Ouvrir Vénus déploie un réseau d'échos dont la catégorie centrale est la danse. "La danse de toute chose", la danse qui est plus que "pas" et "pause" (par quoi on la décompose pour la noter), mais sillage et rythme, draperie du geste, corps qui danse, espace qui danse, temps qui danse. Ce retour au bergsonisme qui a, de fait, imprégné toute la culture au tournant du siècle, n'envisage cependant pas les débats et controverses qu'il a suscités. Ainsi Gaston Bachelard a-t-il discuté longuement les thèses de Bergson sur le mouvement dans sa *Dialectique de la durée* et dans *l'Intuition de l'instant* notamment, tout en développant par ailleurs une anthropologie poétique autour des éléments (l'eau, le feu) que croise Didi-Huberman.

- 1 Voir sa contribution à François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la dir. de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*, Payot, Lausanne 2002.
- 2 Voir dans François Dagognet, *Étienne-Jules Marey, la passion de la trace*, Hazan, Paris 1987.
- 3 François Dagognet, *Tableaux et langages de la chimie*, Seuil, Paris 1969.
- 4 Michel Frizot, *E-J. Marey, chronophotographe*, Delpire, Paris 2001.
- 5 Laurent Mannoni, *Étienne-Jules Marey, la mémoire de l'oeil*, Mazzotta/Cinémathèque française, Milano-Paris 1999.
- 6 *Images, science, mouvement. Autour de Marey*, L'Harmattan, Paris 2003.
- 7 *Sur les pas de Marey. Science(s) et cinéma*, L'Harmattan, Paris 2004.
- 8 Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, New York 1990.
- 9 Denis Canguilhem, *Le Merveilleux scientifique*, Gallimard, Paris 2005.

## SELECTED BY: TOM GUNNING

DAISUKE MIYAO, *SESSUE HAYAKAWA: SILENT CINEMA AND TRANSNATIONAL STARDOM*, DUKE UNIVERSITY, DURHAM 2007

This is a work of great originality, the fruit of thorough and pioneering research. A truly unique attempt, not only to give a thorough account of the career of one of the first and most unusual stars of silent cinema, but also to approach Hayakawa's stardom from the perspective of his dual identity as an ethnic Japanese gaining a new identity in the worldwide stardom that the emerging film industry created. That the author is able to interrogate not only Japanese sources, but the Japanese language newspapers published in the 1910s in the United States makes this perhaps the most thorough – and complex – treatment of the ethnicity of a movie star ever offered by a film historian. Miyao's placing of Hayakawa's stardom within the context of the political and cultural relations between the United States and Japan is nothing less than masterful.

Sessue Hayakawa would be a familiar figure to people aware of silent cinema, but relatively few would know his career beyond its two end points: Cecil B. DeMille's *The Cheat* from 1915 and David Lean's 1957 *The Bridge on the River Kwai*. But beyond these two performances the very fact that early American cinema included a Japanese actor among its major stars represents a fascinating aspect of both film and cultural history. Miyao supplies the first thorough study of Hayakawa's career. He deftly and with both specificity and insight articulates the central paradox of Hayakawa's stardom: At the very beginning of the star system in Hollywood a Japanese star emerged whose attraction was difficult to define. Was he evil and cruel? Was he gentle? Was he a pioneer in an acting style of restraint? Was he an alien monster? Was he the representation of the American melting pot? Was he example of the

Yellow Peril? Was he erotic? Was he a Westernized Asian, or an orientalized film star? The author articulates all of these aspects through careful reading of the films and Hayakawa's "star text" as carried in the trade and fan discourse.

The issue of film acting remains one of the least developed areas of film studies. Miyao offers here an important probe into this still difficult territory. He is most successful in dealing with the issue of stardom, which is somewhat easier to write about than acting style, since it is always already partly verbalized, composed of the discourse of fan and trade press. But following the pioneering work of Roberta Pearson and Lea Jacobs and Ben Brewster, Miyao also makes an excellent foray into a description and analysis of Hayakawa's acting – which is after all the man's main contribution to film history. Hayakawa's stardom was based on his physiognomy – unique and beautiful – but also on his introduction of a complex and dialectical mode of performance at the very origins of narrative film based in characters. Since a large number of his early films exist, this style can be described and analyzed, rather than simply imagined based on descriptions. Watching these films, we find that Hayakawa was an innovator within the early styles of acting in silent cinema. As Miyao insightfully indicates, Hayakawa's facial expressions in his defining role in *The Cheat* do not necessarily convey the character's emotions. This is important. Critics, especially the French cineastes who responded so strongly to Hayakawa's style of performance, praised his mask-like face, the emotional and moral ambiguity he offered in a medium that was striving in most cases for an exaggerated clarity. Thus as an actor Hayakawa took on an emerging style of film acting – the emphasis on facial expressions encouraged by closer camera positions (an aspect of early film style nicely described decades ago by Janet Staiger) – but he *redefined* it with the use of often intense, but inscrutable expressions (which, of course, fit into cultural clichés about oriental characters). Further, in place of familiar

pantomime gestures, Hayakawa used elements of traditional oriental body languages (such as bows or the *mie*-like stances influenced by Kabuki). Hayakawa could be said to employ what Jacobs and Brewster have called the "pictorial style" of acting apparent in early silent feature films based on the coded stances taken from Western theater, but he reworked its traditional meanings and introduced new techniques.

Miyao chronicles Hayakawa's varied fortunes as a movie star and actor in detail. Through his account we see a star emerge from a confluence of the new demands of the one-reel narratives as developed by producer Thomas Ince (who discovered and first promoted Hayakawa but did not quite make him a star) and then more particularly the emergence of the star system with the early feature film. Hayakawa offered a mode of performance and a personality that was at once exotic and ambiguous. His portrayal of villains rarely lacked a powerful erotic charge, but, as Miyao also shows, Hayakawa attempted to channel an American fascination with not only the exotic generally but with the specifics of Japanese style into more positive characters. However, as much as Hayakawa redefined his character in terms of more positive views of the Japanese immigrant or traditional native Japanese culture, the threat of miscegenation and the underlying racism of American culture recurrently threatened its positive reception. Hayakawa attempted, like many emerging stars of the era, to maintain control over both his image and the production of his films, through creation of a production company that he at first dominated, but gradually lost control of. Miyao carefully chronicles the vicissitudes of Hayakawa's star persona with the American public. But, besides describing Hayakawa's popularity with the mass of American viewers, Miyao uniquely details the actor's reception by the Japanese,

both the American Japanese immigrants who had an ambivalent reaction to his screen persona, and the native Japanese reception, especially during his visits back to Japan and his return to act in Japanese films during the sound era. In Japan Hayakawa was viewed as a Westernized creature and often violently attacked (including threats of assassination). Hayakawa's career also included a strong relation to France, both in the enthusiastic reaction to his films by critics and filmmakers such as Louis Delluc and Marcel L'Herbier in the early silent era, and as a long time resident and actor in French cinema in the sound era (with L'Herbier actually directing him in a sound remake of *The Cheat*).

Hayakawa therefore offers one of the most complex and extensive careers of any film actor, and none highlight so extraordinarily the complex issues of international cinema and stardom over many decades. He has found his perfect scholar in Miyao. In an era in which representation of race and ethnicity has become a major theme in cinema and cultural studies, an investigation of a figure like Hayakawa becomes an obviously rich topic (and several scholars have contemplated undertaking it). We are fortunate that it has been accomplished by a scholar as careful and thorough as Miyao, who is able to consult both American and Japanese sources. This gives his study a complexity no previous scholar even contemplated, exploring the reception of Hayakawa in both American and Japanese contexts. Specialists in silent cinema will find this an important book, as will researchers dealing with film stardom generally. Cultural historians dealing with ethnicity, and especially those dealing with Japanese and American relations, will find it an unexpected treasure trove of information. It is an important debut book for a fine scholar.

## SELECTED BY: MALTE HAGENER

OLIVER GRAU (ED.), *MEDIAARTHISTORIES*,  
MIT, CAMBRIDGE, MA-LONDON 2007

Gérard Genette and others have taught us that titles of books, like paratexts in general, create, control and organise the zone of negotiation between the work and its prospective reader.

The title on the cover of *MediaArtHistories* is set against a suave and visually suggestive background with hints of pixelated imagery and biological forms. The order of terms in the title signals that the book has two central concerns: media art and art history, with "art" standing, triumphantly, yet uneasily, in the centre. Moreover, it seems significant that the editor, Oliver Grau, did not employ the currently fashionable term "archaeology", but instead retained the more traditional label "history". This decision may be attributed to Grau's desire to refer to his own discipline, the established field of art history. However, the title is not as cautious as it may seem, for the use of the plural "histories" signifies that history (in good poststructuralist fashion) can never be singular and unified. Indeed, the editor's introduction proposes to elevate media art to an accepted position in the canon of art history: «The goal is to open up art history to include media art from recent decades and contemporary art forms» (p. 1).

Grau claims that his project is motivated in part by the institutional neglect of media art. I have to admit that my personal impression of the field is very different. Whether looking at the most influential international galleries and museums, attending blockbuster shows such as the Kassel Documenta or the Venice Biennale, considering the catalogues of the major publishing houses, leafing through current magazines or attending conferences – media art, at least to me, appears ubiquitous. There are even large-scale historiographic retrospectives held in established institutions. For example, three recent representatives come to mind from the small

sector of projected and filmic installations: *Beyond Cinema. The Art of Projection, 1963-2005* at the Hamburger Bahnhof Berlin (2006-07), *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der 60er und 70er Jahre* at the Museum Moderner Kunst Vienna (2003-04) and *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977* at the Whitney Museum New York (2001-02). *MediaArtHistories* seems to be in line with these attempts to historicise and validate a certain tradition formerly ignored for its ephemerality and limited to interstitial institutions. However, it may be the case that Grau's anthology merely approaches traditional art history polemically because the discipline is often considered the most conservative branch of the humanities.

Indeed, while reading the collection I got the strong impression that despite the outspoken institutional trajectory, most contributions did not strictly follow the path established by the introduction. A quick look at the authors suffices to explain the book's diverse intellectual milieu. There are proponents of new media (Lev Manovich), sound studies (Douglas Kahn), media archaeology (Erkki Huhtamo), film studies (Sean Cubitt), visual culture (W.J.T. Mitchell) and the intersection of scientific history with art (Barbara Stafford). The articles themselves contain a similar heterogeneity of approaches and topics. We find a discussion of contemporary Japanese video art (Machiko Kusahara) next to a genealogical examination of an early 13<sup>th</sup> Century Arabic treatise on mechanical devices that teases out some proto-cybernetic as well as religious connotations (Gunalan Nadarajan), a consideration of the 19<sup>th</sup> Century phantasmagoria (Oliver Grau) and a discussion of practical questions of curating, exhibiting and archiving media art (Christiane Paul).

Therefore, we are confronted with a janus-faced book: on the one hand, the introduction and several of the pieces present the anthology's clear and outspoken institutional project, and on the other, there exists a relatively wide-ranging cast of characters from which the read-

er may select those she finds the most rewarding. While concepts like virtual reality or convergence were hailed as central topics in the 1990s, today's key terms seem to be interactivity, immersion, and projection. In addition, although art is central to many of the contributions, there are also exceptions to this rule. A fascinating case study is Timothy Lenoir's account of constructing a collaborative history of science (the case study focuses on bioinformatics) where new media is used «for purposes of documentation and critical debate suitable to the creation of socially responsible scientific knowledge» (p. 357). What this text has to do with others that concentrate on media art in the narrower sense of the word, however, remains somewhat vague. It seems that the book is not quite sure whether it is addressing a reformed

art history, a newly emerging *Bildwissenschaft* (visual studies) or is instead aimed at a more heterogeneous crowd that takes an interest in the mediated nature of contemporary art, culture and science. Finally, a symptomatic reading of *MediaArtHistories* produces important questions: how will the university deal with the convergence of (mass) media, (life) science, (technological) history, cultural studies, politics and many other fields into a mediatised audiovisual culture? What expertise and knowledge (and therefore claim to influence) can be mustered by disciplines as diverse as media studies, art history, film and television studies, philosophy, cultural studies, and the history of science? Grau's anthology deserves credit for introducing concerns that might be at the centre of (institutional) debates for years to come.

## SELECTED BY: MICHELE LAGNY

ELENA DAGRADA, *LE VARIANTI TRASPARENTI. I FILM CON INGRID BERGMAN DI ROBERTO ROSSELLINI*, LED, MILANO 2005

*Le varianti trasparenti* seront désormais un livre incontournable pour tout chercheur qui s'intéresse à Rossellini. Il porte sur les films faits avec Ingrid Bergman dans les années 50, ceux qui ont été à la fois un échec public et commercial, en particulier en Italie, et un mythe cinématographique, surtout en France: «S'il est un cinéma moderne, le voilà!» (Rivette, à propos de *Voyage en Italie*, *Viaggio in Italia*, 1954). En les constituant comme un ensemble, un "polyptique", Elena Dagrada permet de reconsidérer aussi bien les ennuis d'Ingrid Bergman aux prises avec une poule envahissante dans le sketch de *Nous les femmes* (*Siamo donne*, 1953) que son saisissement par la spiritualité dans *Stromboli* (1950) ou *Jeanne au bûcher* (*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954). Mais ce n'est pas une analyse de plus sur l'actrice ni sur la valeur éthique ou esthétique des œuvres: par son approche à la fois philologique et génétique, elle ouvre au contraire toutes sortes de perspectives, non seulement sur les mésaventures des films de Rossellini, mais sur l'idée d'auteur, dans sa confrontation autant avec l'acte de création qu'avec les contraintes liées à la dimension industrielle et commerciale du cinéma et avec les pressions de la, ou plutôt des censures, politiques, religieuses, esthétiques, culturelles. Sans négliger la dimension autobiographique, particulièrement sensible dans le cas d'un couple réalisateur/actrice qui fonde, dans l'optique de l'ouvrage, l'homogénéité de la série.

Le cœur du travail consiste en une analyse des diverses variantes repérables dans différentes versions des six films tournés entre 1949 et 1954. Nous sommes donc dans l'optique d'une recherche depuis quelque temps largement ouverte, celles des "versions multiples", ou du "film pluriel". Depuis la mise en œuvre des grands chantiers de restauration des films, qui a

caractérisé les années 90, de nombreuses équipes et chercheurs s'y sont consacrés, en particulier sous l'impulsion de l'annuelle Conférence de Udine et la MAGIS - Gradisca Film Studies Spring School, si bien que s'est développée une impressionnante bibliographie.

Pour ne pas trop se perdre, Elena Dagrada s'est limitée aux versions existantes dont on peut penser qu'elles ont été préparées, si ce n'est entièrement par lui-même, du moins sous le contrôle, ou avec des fragments tournés par Rossellini. Même si deux documents joints à la fin du volume font état, dès 1950, de conflits entre le réalisateur et la RKO, à propos de la version américaine de *Stromboli*. Chaque film est ainsi présenté en juxtaposant chacune des versions sous forme de colonnes (trois pour *Stromboli*, six pour *Europe '51*, 1952, etc.) qui donnent des descriptions synoptiques parallèles et permettent de repérer les types de variantes: des suppressions ou ajouts de scènes entières jusqu'aux plus infimes modifications dans le montage ou les dialogues, parfois si difficilement repérables que les différences paraissent quasi imperceptibles. Enfin pour chaque film, des séries de photogrammes permettent de visualiser certaines modifications. Le chapitre le plus stupéfiant est celui qui concerne *Europe '51*, dont Elena Dagrada avait repéré huit versions avant que, alors que le livre était sous presse, la préparation d'un DVD n'en fasse découvrir une neuvième... (voir son apostille, pp. 443-449). Ainsi la conclusion prudente sur l'état d'une recherche toujours ouverte se justifie-t-elle, d'autant qu'on ne réussit pratiquement jamais à identifier un négatif original complet, ou une version intégrale qui puisse faire office de *Urtext*, sauf dans le cas spécial de *Jeanne au bûcher*, malgré ses deux versions française et italienne, et surtout de *Voyage en Italie* dont la version internationale, doublée et post-synchronisée en anglais, peut-être considérée comme la version originale, ensuite doublée (mais amputée d'une scène) en italien. Ce qui n'empêche pas la circulation d'autres versions, jugées ici apocryphes, notamment *La Divorcée de Naples*, dont l'autre titre est



*L'Amour est le plus fort*, présentée en France fin 1954 et qui a suscité l'ire de Truffaut; ou, mieux encore celle ressortie en 1958 en Angleterre sous le titre *The Lonely Woman*, après la séparation d'Ingrid et de Roberto!

Il ne suffit pas de décrire les variantes, encore faut-il en rechercher les motifs. Il est clair que le mode de réalisation des films, parfois tournés en double (pour *Stromboli* comme pour *La Peur* [*La paura*, 1954]), la pratique de la post-synchronisation et celle du doublage sont à l'origine de bien des changements, en particulier dans les dialogues. Mais cela n'explique pas tout, et pour mieux comprendre les transformations qui ont affecté les films, il faut faire l'analyse à la fois des textes filmiques et des conditions socioculturelles dans lesquelles ils ont circulé. Les choses deviennent alors plus compliquées et plus subtiles. Tout se mêle et s'embrouille: les projets esthétique et éthique, voire idéologique, les concessions faites aux goûts supposés d'un public d'autant plus hétérogène qu'il est international, le désir des distributeurs de profiter de la croustillante dimension autobiographique souvent perceptible en filigrane. Les réputations de l'actrice et du réalisateur, fort admirés pour leurs œuvres antérieures, aussi différentes qu'il est possible, rendent encore plus sulfureux les aléas de leur couple, à une époque où l'on n'accepte guère les "familles recomposées". L'un et l'autre brouillent leur image à travers des œuvres qu'on va soit tenter d'édulcorer, soit au contraire d'utiliser pour profiter du goût du scandale. Le plus étonnant, c'est que, quelle que soit l'ampleur des modifications et des différences, les critiques, des plus hostiles aux plus admiratifs, n'ont pas relevé ces "varianti trasparenti", restées la plupart du temps invisibles, même quand des changements apportés avaient été réclamés. Qu'est-ce donc qu'un film? Et qu'en voit-on? À moins que la force de ces films-là ne résiste à quel qu'amendement que ce soit?

La première étude, celle de *Stromboli*, peut servir d'échantillon pour indiquer les méthodes d'approche. Elle s'attaque aux modifications effectuées dans le montage et le dialogue des

trois versions disponibles (celle de la RKO, sortie aux États-Unis, la version internationale – à la Cinémathèque française – et la version italienne). Elle aboutit à la conclusion qu'il n'y a pas de version intégrale originale, sans qu'on puisse réellement dire que le matériel utilisé ne provienne pas de celui tourné par Rossellini (p. 39), d'autant que deux négatifs ont été fait à partir de deux tournages en anglais (p. 40), encore que les prises de la version RKO semblent de qualité inférieure. On montre ensuite les transformations d'une version à l'autre, à travers les variantes des différentes rédactions du scénario, ensuite à partir des écarts de montage et de dialogues. À plus grande échelle, on repère des coupures importantes, par exemple celle de la séquence où Antonio rapporte son premier poisson et où Karin va l'admirer, le toucher, sur la table de la cuisine, puis se recoucher avec un verre de vin, supprimée dans la version italienne (pour excès de sensualité?). Ou bien le rajout, dans la version de la RKO, d'une voix narratrice et d'une séquence de présentation de Stromboli (le village de pêcheurs, l'île, le volcan) fabriquée par prélèvements de plans ou de fragments de plans provenant d'autres moments du film et recyclés ici, alors que les deux autres versions débutent directement dans un camp de personnes déplacées. Par ailleurs, tout une recherche méticuleuse sur les très petites modifications apportées au montage ou aux dialogues autorise d'autres hypothèses: par exemple lorsque, au moment de l'éruption, la version américaine pratique un montage "analytique", avec des alternances serrées de plans brefs, alors que les autres versions se caractérisent par un nombre réduit de cadrages de plus longue durée. Ainsi se marque l'incompatibilité entre la pratique de Rossellini (avec ses longues prises) et ce que Dagrada appelle le "syndrome de Griffith", privilégiant le montage à fonction explicative. Une recherche documentaire pointue sur les conditions de rédaction du scénario et de réalisation du film permet d'évaluer les raisons qui ont pu motiver ces changements: *final cut* confié par Howard Hughes à un monteur hollywoodien pour la version de la RKO, et

pour les autres versions, rectifications liées à l'accueil plutôt hostile lors des projections à Venise, tant de la part des partisans de gauche du néo-réalisme que de celle des catholiques, malgré les différents efforts de Rossellini et de son conseiller le Padre Morlion pour satisfaire le Vatican. Elle laisse penser que les variantes ont dû paraître indispensables pour tenir compte soit des différences entre les publics (nationaux, ici) à une époque où l'homogénéisation culturelle de l'Occident restait encore faible par rapport à celle du monde contemporain, soit du poids des routines d'écriture.

Revenons sur le cas d'*Europe '51*, où l'on peut distinguer, outre deux versions doublées en italien et sorties en 1952, deux "souches" pour les six (ou sept) autres différentes versions; l'une et l'autre auraient été post-synchronisées en anglais, mais les trois variantes de *The Greatest Love* (dont une dernière version réintitulée *Europe '51*) semblent avoir été destinées au marché anglo-saxon tandis qu'une version antérieure, avec une post-synchronisation moins soignée et les ritournelles chantées en italien (présentée à Cannes en 1953) a également trois variantes, peut-être pour le marché francophone. L'une d'entre elle (la version G, sortie à New York en 1954), serait peut-être une sorte de matrice permettant d'imaginer une version complète internationale virtuelle. Pas plus que je ne l'ai fait pour *Stromboli*, je ne résumerai ici toutes les questions qui font problème (en particulier en ce qui concerne les échanges entre Irène et le prêtre) ni toutes les conclusions qu'Elena Dagrada tire de ses micro-analyses, d'autant que la situation présentée par le film est plus complexe. Il va au-delà des oppositions de classe et des différences culturelles entre Européens du nord et Italiens, si sensibles encore ici, au-delà aussi de l'isolement et l'exclusion d'une femme qui refuse tout compromis, sans toujours bien saisir la réalité des choses. Son comportement en effet met en évidence les hypocrisies sociales et religieuses d'une Italie qui, si l'on tient compte du titre, pourrait valoir pour l'ensemble de l'Europe occidentale d'après la guerre et la reconstruction. Il suscite

donc des réactions particulièrement négatives, davantage en Italie qu'ailleurs, qui ont davantage à voir avec la fonction sociale qu'on attribue encore au cinéma qu'avec le refus d'une forme nouvelle: c'est pourtant celle-ci, et notamment le refus du morcellement du découpage classique, qui rend les modifications apportées non seulement inefficaces, mais responsables d'un sentiment de malaise. Plus que les événements et les dialogues, qu'on peut plus ou moins modifier, c'est «la structure narrative, la composition des cadrages, la mise en scène du contraste entre la silhouette élançée [de l'actrice] et les habitants de la banlieue» (p. 176) qui font d'*Europe '51* «la tragédie du conformisme» (sous-titre prévu par Rossellini) et rend le film irrécupérable malgré les interventions chirurgicales.

Pour réussir son tour de force de dentellière, Elena Dagrada nous immerge dans les archives, filmiques d'abord, mais écrites aussi, en un jeu de va-et-vient permanent entre les copies des films, les textes disponibles sur leur préparation et les intentions d'auteur (avec Rossellini, on n'est jamais à court!), sur les réactions à chaud, non seulement des critiques, mais de responsables de production, de politiques ou d'autorités religieuses. Ainsi des textes reproduits parmi les documents présentés à la fin, à propos d'*Europe '51*, particulièrement malmené et par le public (rapport Selznik après un *pre-screening* particulièrement désastreux dans le Connecticut en 1953) et par les censeurs (lettre de Giulio Andreotti qui pense en 1952 que le public ne comprendra pas ce que veut dire le film). Du coup, le travail d'archives ne ressemble pas à une collecte, mais les croisements, les débats et discussions directement engagés reprennent parfois des interprétations antérieures (par exemple celle d'Alain Bergala à propos du point de vue subjectif dans *Stromboli*, p. 69, ou celle de Laurent Billia qui fait allusion à des archives trouvées dans le fonds Le Chanois et concernant un projet franco-italien pour *Europe '51*, p. 161). On est donc tout de suite entraîné dans les projets et les difficultés du couple Rossellini/Bergman comme dans les réactions

contradictoires, mais le plus souvent féroces, de la critique et des instances qui se considèrent comptables de la moralité publique. À point d'y être parfois un peu noyé, car on saute constamment d'un texte dense à des notes infra-paginales assez longues, à des descriptions ou à des photogrammes, en un mouvement un peu tourbillonnaire qui semble évoquer l'atmosphère effervescente du moment. On regrette alors particulièrement l'absence d'index et celle d'une bibliographie finale, d'autant plus étonnantes qu'il s'agit d'une publication savante. Mais ce halètement donne une dimension excitante à la lecture.

Ce travail marque à quel point le film n'existe pas en lui-même mais comme série de variantes: non seulement la version "originale" originelle n'existe plus, comme le criait déjà Cherchi Usai il y a vingt ans à propos du cinéma muet, mais qu'elle a pu ne jamais exister. Et encore n'a-t-on pas parlé ici des versions vidéo ou numériques qui sont désormais dominantes dans le circuit de circulation des œuvres, et Dagrada s'est-elle limitée aux aires linguistiques occidentales. On constate aussi, après une longue éclipse, une réintroduction de l'auteur, dont la place et le rôle apparaissent comme centraux. Mais là encore, non sans dommage pour son intégrité existentielle: le Rossellini d'Elena Dagrada se trace en filigra-

ne comme lui-même multiple, morcelé, parfois dilacéré. Non pour des motifs psychologiques, mais pour des raisons textuelles, non en tant que producteur de ses films, mais comme leur produit.

C'est aussi une manière de rappeler que les œuvres ne sont pas des objets patrimoniaux à retrouver, à restaurer et à classer, embaumés sous une masse d'érudition, mais des faits sociaux, progressivement constitués par leur circulation matérielle et fantasmatique. Cela devrait engager à une certaine prudence à leur égard, tant dans les analyses textuelles strictement immanentistes, un peu abandonnées ces derniers temps, que dans les jugements critiques qui ont parfois donné lieu à des batailles féroces, justement en ce qui concerne Rossellini. Comme le souligne François Thomas à propos des versions multiples des films de Welles: «Des traditions critiques [...] ont pu ainsi se fonder sur des œuvres bien différentes». À la fois symptômes et produits de leur époque, sur laquelle ils nous donnent des indices, il faut, pour les faire exister historiquement, non seulement leur étude génétique et leur analyse formelle, mais l'examen des variantes de leur réception, qui a parfois agi sur leur forme même. Sans les empêcher de continuer à mener leur vie, même transformés, voire mutilés, mais toujours actifs.

## SELECTED BY: IRMBERT SCHENK

PETER ZIMMERMANN (ED.), *GESCHICHTE DES DOKUMENTARISCHEN FILMS IN DEUTSCHLAND*, 3 VOLL., RECLAM, STUTTGART 2005

Vol. 1: Uli Jung, Martin Loiperdinger (eds.), *Kaiserreich, 1895-1918*

Vol. 2: Klaus Kreimeier, Antje Ehrmann, Jeanpaul Goergen (eds.), *Weimarer Republik, 1918-1933*

Vol. 3: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (eds.), *Drittes Reich, 1933-1945*

The edition of *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, edited by Peter Zimmermann on behalf of the Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart, is one of the most significant achievements in German publishing in the field of film history. This can be said even in the international context, as it is difficult to think of any other country whose history of documentary film has been explored as thoroughly as in this case. The edition comprises three volumes with 2.000 pages altogether and has emanated from a DFG-raised research project of the universities of Siegen and Trier and the Haus des Dokumentarfilms, which were practically cooperating with the German Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin. A total of 45 authors worked on the three volumes, the particular editors being the main contributors. The division into three volumes corresponds to political caesurae: 1895-1918, 1918-1933, 1933-1945. It is the editors' explicit intention to work with a broad determination of what documentary film is, and to illustrate its evolution by transcending the borders of film history towards media-historical and cultural-historical contexts. Astonishingly, both aims are followed to a great extent, although the individual volumes differ considerably in methodology and contexts.

For example, already in its introduction the first volume (1895-1918) reveals a predominantly film- and media-historical approach and

a highly factographical argumentation. This leads to the statement that the term "documentary film" cannot be used for the period before 1918 and "non-fictional" should be applied instead. Adequately, the introduction argues that hitherto existing ideas about early film are incorrect, as they derive from a teleology that draws its terminology for the years before the end of World War I from later and "very different" periods in the development of the medium. This statement is questionable both from a historical and a theoretical point of view but, on the other hand, the advantages of such a tightly corded argumentation are obvious: the reader is allowed to access an impressive amount of detailed information on the development of documentary film in the period under examination (which is subdivided according to the emergence of different places of presentation, such as mobile cinema and cinematographical theatres). The text offers an extensive display of the current state of research, an overview of the medium's technical and economical history, and an exemplary examination of some documentary "genres" and their programme schedules in cinema. At this point, the most important distinctive feature is the transition from the cinema of showing, the views of the "cinema of attractions," to the development of the genres of documentary film and the emergence of feature film around 1911/12. The final chapter of this volume presents a detailed description of film policy (that also provided the basis of the development of feature film) and documentary film work during World War I.

Volumes 2 and 3 focus on a general historical contextualization of film history in the discussion of the modern age and the modernization of society in particular periods. This principle of argumentation, made explicit in the opening chapters, is followed by most of the other authors, too. This fact attests to the editors' outstanding ability to coordinate the various contributions, and to a certain extent, the same can also be said for volume 1. A large part of volume 2 (1918-1933) is dedicated to the exami-

nation of the special documentary phenomenon of the Weimar Republic, the *Kulturfilm*, its institutional establishment and division into numerous genres that range from urban film to animal and wildlife documentaries, expedition films, mission and artist films. The theoretical debates of the Weimar age, such as the ones regarding censorship or educational film, are portrayed adequately. The distinction between *Kulturfilm* and documentary film may have a heuristic cause, for *Kulturfilm* was attached to a broader field of subjects, and "documentary film" is examined here in the form of newsreel, advertising film, industrial film and architecture film. One chapter is devoted to "border-crossing" personalities – Walter Ruttmann, Wilfried Basse, Heinrich Hauser and Arnold Fanck are filed under this label. Leftist film work in the Weimar Republic, cross-section film and the relations of documentary film with avant-garde are also examined in their own right. The final chapter deals with the function of documentary black and white film images from the 1920s as they are being used in colour television documentaries of today – a topic that is explored in even greater detail at the end of volume 3, where it is examined with reference to the formation of present views of Third Reich history via the use of contemporary documentary material in numerous television documentaries.

Being the thickest of the three books, volume 3 (1933-1945) takes to a further level the principle of contextualization beyond film and media history. Different phases of the process through which the historians came to terms with the Third Reich after 1945 are surveyed. Some of the main criteria include the perception of modernization and the critical analysis of long-standing popular totalitarianism theories as well as the inclusion of social history and the history of everyday life respectively. This exploration then leads to a very critical discussion of film-historical literature on the Third Reich, which – in Germany – is still mainly bound to the scheme of totalitarianism and a corresponding understanding of propaganda. It also contains a plea for a more

nuanced analysis of the continuity of film production from the Weimar Republic to the Third Reich, allowing it to obtain a certain discreteness and ambiguity towards the demands of the state and the governing party. Film politics, institutionalization and censorship are depicted in a separate chapter, followed by an examination of individual genres of *Kulturfilm* and newsreels of the 1930s (with the latter also being an experimental ground for innovations in the field of film technology). One chapter is dedicated to the documentary depictions of industrial modernization, starting with Ruttmann through industrial and advertising film, films on motorsports and *Autobahn* to the inception of television during the Olympic Games of 1936. With numerous other genres being examined, it is true for all of them that the argumentation focuses on the connection between backward-looking blood and soil ideology and the modernization fraction that make up the overall picture of Nazi propaganda. This also applies in a narrow sense to the Nazi propaganda films, which are dealt with separately. The examination of the function of these films during the war and of wartime newsreels completes the impressive range of topics in this volume.

All the volumes are equipped with large bibliographies and lists of films (3700 titles altogether, multiple mentions included), with the film indices fortunately containing up-to-date archival reference. Additionally, the last volume provides 90 short biographies of selected filmmakers. A filmographic database is available via the website of the Haus des Dokumentarfilms, [www.hdf.de](http://www.hdf.de).

Alas, the editors' wish for a continuation of the project in the form of annotated DVD editions of as many films as possible remains unfulfilled for financial reasons. This idea would also have satisfied the needs of many film historians who encounter severe problems when trying to have access to these films, many of which are either rare or in a bad state. But hope springs eternal... More realistic, however, is the hope for a sequel to *Geschichte des doku-*

*mentarischen Films in Deutschland*, whose effort for German film historiography cannot be overestimated, for the period after 1945. The reading of this epochal approach is a must for

everybody concerned with German film history, and this does not exclusively mean the history of documentary film, but German film history in general.