

# De la filmologie à la sémiologie : figures de l'alternance au cinéma

## From Filmology to Semiology: Figures of Alternation in Cinema

André Gaudreault et Philippe Gauthier

Volume 25, numéro 2-3, printemps 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1035777ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1035777ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gaudreault, A. & Gauthier, P. (2015). De la filmologie à la sémiologie : figures de l'alternance au cinéma. *Cinémas*, 25(2-3), 159–173.  
<https://doi.org/10.7202/1035777ar>

Résumé de l'article

Dans ses premiers travaux sémiologiques, Christian Metz s'est penché sur les divers mécanismes du montage cinématographique, ce dont rend bien compte son fameux tableau de la « grande syntagmatique ». Il s'agit dans cet article d'essayer de comprendre le rôle de ces travaux dans l'histoire de la théorie sur le montage, plus précisément en ce qui a trait aux figures de l'alternance (soit, essentiellement, le montage alterné et le montage parallèle). Les auteurs dressent d'abord un portrait de la « situation définitionnelle » des figures de l'alternance dans les écrits de théoriciens ou d'historiens français des années 1950 et du début des années 1960 (dont Étienne et Anne Souriau, Henri Agel, André Bazin et Jean Mitry), pour mettre ensuite en lumière la manière dont les propositions de Metz ont levé une part importante de l'ambiguïté qui prévalait dans la définition de ces figures de montage, ouvrant ainsi la voie à l'écriture d'une histoire *renouvelée* du montage alterné.

# De la filmologie à la sémiologie : figures de l'alternance au cinéma<sup>1</sup>

André Gaudreault et Philippe Gauthier

## RÉSUMÉ

Dans ses premiers travaux sémiologiques, Christian Metz s'est penché sur les divers mécanismes du montage cinématographique, ce dont rend bien compte son fameux tableau de la « grande syntagmatique ». Il s'agit dans cet article d'essayer de comprendre le rôle de ces travaux dans l'histoire de la théorie sur le montage, plus précisément en ce qui a trait aux figures de l'alternance (soit, essentiellement, le montage alterné et le montage parallèle). Les auteurs dressent d'abord un portrait de la « situation définitionnelle » des figures de l'alternance dans les écrits de théoriciens ou d'historiens français des années 1950 et du début des années 1960 (dont Étienne et Anne Souriau, Henri Agel, André Bazin et Jean Mitry), pour mettre ensuite en lumière la manière dont les propositions de Metz ont levé une part importante de l'ambiguïté qui prévalait dans la définition de ces figures de montage, ouvrant ainsi la voie à l'écriture d'une histoire *renouvelée* du montage alterné.

Cet article en deux parties est issu d'une communication présentée à un colloque consacré à Christian Metz<sup>2</sup>, dont il nous avait paru opportun de saisir l'occasion pour rendre compte de la contribution du sémiologue français à la compréhension des divers « mécanismes » du montage cinématographique, notamment en ce qui a trait aux figures de l'alternance. Rappelons que nous menons depuis de nombreuses années déjà une réflexion de fond sur l'avènement du montage alterné, laquelle s'est notamment développée dans le cadre de deux projets de recherche<sup>3</sup> : le premier avait pour objet l'étude de l'émergence, aux premiers temps du cinéma, des modalités de cette pratique discursive qu'est l'*alternance*, fondée sur la récurrence des termes de deux séries, alors que le second, dont la visée était plus large, ambitionnait de procéder à la classification et à l'analyse des premières

formes de montage apparues à l'époque de la cinématographie-attraction<sup>4</sup>.

La pratique discursive de l'alternance occupant une place prépondérante dans l'histoire du montage<sup>5</sup>, il nous semblait important d'analyser les différentes formes qu'elle a pu prendre avant l'avènement du cinéma institutionnel et de mettre en lumière les procédés auxquels on a eu recours avant qu'elle ne soit codifiée par l'institution. D'autant que l'alternance aurait, selon d'aucuns, ouvert la voie à un nouveau mode d'expression, comme le laisse entendre, par exemple, Noël Burch (1991, p. 152) lorsqu'il affirme que « nous devons reconnaître dans l'émergence du syntagme alterné le geste fondateur de la syntaxe moderne ».

C'est principalement par ses travaux sur la grande syntagmatique<sup>6</sup> (à partir d'ici «GS») que Metz s'est employé, vers la fin des années 1960, à démêler l'écheveau des appellations proposées dans les nombreuses « tables de montage » produites depuis la fin des années 1910 par les théoriciens du cinéma. L'un des plus importants faits d'armes de Metz, c'est d'avoir levé une part considérable de l'ambiguïté qui prévalait dans les définitions des figures de montage, en abordant les choses d'un œil neuf pour élaborer la nomenclature détaillée et précise de son tableau de la GS ; ce qui ne l'a pas empêché, comme il le dit lui-même (Metz 1968, p. 122), de s'appuyer, pour l'élaboration de ses huit types syntagmatiques, sur les « analyses en quelque sorte présémiologiques des critiques, historiens et théoriciens du cinéma » qui l'avaient précédé :

Parmi les auteurs qui ont établi des tables de montage, ou des classifications de divers ordres, ou qui ont étudié séparément tel ou tel type de montage, nous sommes notamment redevables à : Eisenstein, Poudovkine, Koulechov, Timochenko, Balázs, Arnheim, André Bazin, Edgar Morin, Gilbert Cohen-Séat, Jean Mitry, Marcel Martin, Henri Agel, François Chevassu, Anne Souriau... et peut-être tel ou tel autre que nous omettons ici par mégarde (Metz 1968, p. 122, note 3).

Parmi les acquis de la GS, il y a notamment la distinction entre le montage « alterné » et le montage « parallèle<sup>7</sup> », deux des principales figures de l'alternance. Vu leur grande fortune éditoriale, les travaux de Metz ont permis à cette distinction de

s'imposer, tant et si bien qu'elle est reconnue assez unanimement parmi les chercheurs francophones.

À peine une quinzaine d'années avant les premières interventions de Metz sur la question, la situation était tout autre. C'est du moins ce que l'on peut déduire de la consultation des écrits des Souriau, père et fille. Si l'on se reporte à l'important texte publié en 1951 par le père dans la *Revue internationale de filmologie* — dont le titre («La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie») révèle d'emblée la préoccupation de son auteur pour les questions de terminologie —, on ne peut que constater l'absence patente de termes pour désigner les figures de l'alternance :

[...] on me montre par tranches *alternées* deux cours d'événements simultanés. Je vois Dolorès brochant dans le salon [...] tout en levant parfois les yeux vers la fenêtre d'un air d'attente. Puis je vois Ramiro galopant sur la route [...] Puis je vois de nouveau Dolorès. Je comprends parfaitement que Ramiro galope pendant que Dolorès l'attend : les deux événements sont contemporains dans le temps diégétique ; ils sont *alternés* dans le temps filmophonique. Rien de plus clair (Souriau 1951, p. 233-234 ; c'est nous qui soulignons).

Nul doute que ces « tranches *alternées* » se rapportent à la figure que la théorie du cinéma finira par appeler « montage *alterné* », mais Étienne Souriau, pourtant conscient du « besoin de mots techniques pour [...] désigner [les] faits filmiques<sup>8</sup> » (p. 234), ne s'avance pas sur ce terrain jusqu'à user d'une expression idoine (telle que « montage *alterné* »). Il est vrai que si Souriau s'attache ici à « pose[r] les bases d'une terminologie scientifique » (p. 231), ce n'est pas pour désigner les figures de montage, mais pour distinguer les différents « *plans d'existence de l'univers filmique* » (p. 234), ce qui l'amènera à concevoir son fameux « vocabulaire de la filmologie » (avec des termes comme *a*filmique, *pro*filmique, *film*ographique, *film*ophonique, *é*cra-nique, diégétique, etc.).

Dans le cas qui nous occupe — un montage présentant « par tranches *alternées* deux cours d'événements simultanés » —, ce que suggère Souriau, c'est de distinguer l'ordre du *filmophonique*, à savoir « les phénomènes relatifs à cette présentation en

projection devant spectateurs» (p. 236) de l'ordre du *diégétique*, à savoir ce qui est « représenté par le film » (p. 237) : dans le temps *filmophonique*, les aventures de Dolorès (en A, disons) et de Ramiro (en B) sont présentées de façon alternante et discontinue (A<sup>1</sup>-B<sup>1</sup>-A<sup>2</sup>-B<sup>2</sup>), mais dans le temps *diégétique*, chacune des séries prise en bloc est en continuité (dans la diégèse, A<sup>2</sup> suit A<sup>1</sup> et B<sup>2</sup> suit B<sup>1</sup>) et les événements de chacun des blocs sont réputés se dérouler simultanément les uns par rapport aux autres (A<sup>1</sup>A<sup>2</sup> se déroulent en même temps que B<sup>1</sup>B<sup>2</sup>).

On peut donc présumer que la théorie du cinéma ne connaissait pas encore, au début des années 1950, d'usage stabilisé dans le vocabulaire des figures de l'alternance. La chose apparaîtra encore plus crûment deux petites années après la parution du texte d'Étienne Souriau, dans un article d'une précision théorique quasi chirurgicale, intitulé « Succession et simultanéité dans le film », où Anne Souriau (1953) décrit en long, en large et en profondeur ce qui sera ultérieurement désigné par l'expression « montage alterné », *sans jamais s'autoriser*, elle non plus, à *lui donner un nom* :

Mais le plus souvent, les deux *actions simultanées* nous sont simplement montrées en *ordre alternatif*. La succession unique du film est faite de *deux successions entrelacées*. [...] Quand l'*entrecroisement* n'est pas assez serré, il arrive que le spectateur ne comprenne plus si les scènes qu'on lui présente ont lieu les unes après les autres, ou en même temps. [...] par une interpolation spontanée, nous suivons de façon continue les *existences parallèles* de deux histoires présentées discontinûment.

L'*effet d'alternance* se trouve renforcé quand il s'agit d'une alternance prompte. [...]

D'ailleurs, les scènes ne sont pas, à proprement parler, *parallèles*. Elles sont plus exactement *convergentes*. [...] devant une séquence de poursuite bien menée, la salle vibre, parce que la rencontre des *scènes alternées* est virtuellement contenue dans ces actions (Souriau 1953, p. 67-68 ; c'est nous qui soulignons).

On voit que les périphrases foisonnent : actions simultanées, ordre alternatif, successions entrelacées, entrecroisement, existences parallèles de deux histoires présentées discontinûment, effet d'alternance, scènes parallèles, scènes convergentes, scènes alternées...

L'absence d'une terminologie claire et précise est tout aussi évidente dans les écrits des autres théoriciens ou historiens français des années 1950 et du début des années 1960<sup>9</sup>, comme en témoignent les exemples que voici, pris chez trois intervenants de l'époque dans la réflexion sur le cinéma : Henri Agel, André Bazin et Jean Mitry.

En 1957, Henri Agel s'inspire de la distinction établie par Poudovkine entre « cinq grands modes de montage<sup>10</sup> » pour proposer une définition du « montage parallèle » qui correspond à ce qu'on entend plutôt aujourd'hui par montage *alterné* : « Le montage parallèle nous montre en alternance deux actions simultanées se passant dans des lieux différents » (Agel 1957, p. 96), et utilise l'expression « montage alterné » pour faire référence, à propos d'*Intolerance* (*Intolérance*, 1916) de David Wark Griffith, à ce qu'on qualifierait plutôt aujourd'hui de montage *parallèle* :

*Intolérance* [...] reste à ce jour une des tentatives les plus audacieuses de montage *alterné*. Le film comporte quatre épisodes, qui sont présentés d'abord successivement, puis en s'engrenant les uns dans les autres : la chute de Babylone, la passion du Christ, la Saint-Barthélemy, la Mère et la Loi (tragédie contemporaine) (Agel 1957, p. 97 ; c'est nous qui soulignons).

En 1958, dans le chapitre intitulé « Montage interdit » du premier tome de *Qu'est-ce que le cinéma?*, André Bazin utilise l'expression « montage parallèle » pour désigner une séquence qu'on considérerait plutôt aujourd'hui comme relevant du montage *alterné*. Cette séquence montre alternativement des événements se déroulant de façon *simultanée* (d'un côté, un jeune garçon ramenant un lionceau à son campement, de l'autre, la lionne qui traque l'enfant à distance) : « Jusqu'ici tout a été fait au montage *parallèle* et ce suspense assez naïf est apparu comme des plus conventionnels » (Bazin 1958, p. 58 ; c'est nous qui soulignons<sup>11</sup>).

En 1963, dans le premier tome d'*Esthétique et psychologie du cinéma*, Jean Mitry ne fait pour sa part aucune distinction entre les expressions « montage alterné » et « montage parallèle », s'autorisant à utiliser indifféremment l'une ou l'autre (à l'instar,

rappelons-le, de ce qui se passe aujourd'hui encore dans l'espace anglophone) pour désigner une figure qui fait alterner deux séries événementielles censées se dérouler en simultanéité dans l'univers diégétique suggéré par le film ; ainsi écrit-il, au sujet de *The Birth of a Nation* (*Naissance d'une nation*, David Wark Griffith, 1915) :

En un *montage alterné* et de plus en plus haletant on passe des séquences montrant la ville d'Atlanta en flammes aux scènes d'angoisse dans la propriété des Cameron, pour revenir aux combats et aux scènes fratricides. Et ainsi de suite...

Dans la séquence finale au terme de laquelle les Cameron assiégés dans une cabane sont délivrés par le Kuh-Klux-Klan [*sic*], le *montage parallèle* est soumis à une métrique savante [...] C'est ainsi que l'on passe d'un plan lointain montrant la cabane assiégée à des plans de plus en plus gros faisant voir les assiégés se préparant au combat. On voit le visage de l'un, le geste de l'autre, etc. De là, on passe à la chevauchée du Kuh-Klux-Klan [*sic*] [...] Une série de premiers plans et de gros plans pique les sabots des chevaux lancés au galop [...] et, de nouveau, on voit l'ensemble de la chevauchée traversant la plaine [...] On retourne alors à la cabane [...] Puis on revient à la chevauchée [...] Et l'on reprend l'*alternance* jusqu'à la résolution qui achève le film à la manière du final d'un vaste crescendo (Mitry 1963, p. 277 ; c'est nous qui soulignons).

Précisons que si Mitry use tantôt de l'expression « montage alterné » et tantôt de l'expression « montage parallèle », la seule figure dont il est question dans ce long extrait ressortit à ce que nous appellerions aujourd'hui (en suivant les principes de la GS, qui se sont imposés chez les chercheurs francophones) du montage *alterné*.

Mitry utilise par ailleurs, deux pages plus haut dans le même ouvrage, au sujet cette fois de *The Ex-Convict* (Edwin Porter, 1904), l'expression « montage contrasté » pour désigner une figure qui fait alterner deux séries de motifs connotant une forme de *parallélisme* entre deux situations dont les rapports temporels l'une avec l'autre ne sont pas pertinents (soit une figure qui correspond plutôt à une séquence en montage *parallèle*) :

Dans *The Ex-Convict*, un industriel refuse du travail à un ancien condamné. Pour signifier le drame et surtout pour agir sur

l'esprit du spectateur, il était nécessaire d'insister sur la différence de situation des deux hommes. Porter fut donc amené à ce qu'on appelle aujourd'hui le *montage contrasté*. Des scènes de vie dans le misérable intérieur de l'ancien condamné étaient opposées à d'autres scènes de vie luxueuse dans l'intérieur bourgeois. Cette application du montage dans une suite comparative dont la progression reposait sur l'*alternance* des scènes apportait un point de plus à l'actif d'un art qui ne devait généraliser cette formule que beaucoup plus tard (Mitry 1963, p. 275 ; c'est nous qui soulignons<sup>12</sup>).

Il est clair qu'en 1963, au moment de la publication du premier tome d'*Esthétique et psychologie du cinéma*, le vocabulaire n'est pas encore fixé, d'autant que l'auteur de l'ouvrage y écrit aussi ceci, à propos du montage « macrostructurel » d'*Intolerance* :

Amplifiant les procédés du *montage entrecroisé* et des *actions parallèles*, Griffith, menant de front ces quatre histoires, devait sauter constamment de l'une à l'autre et poursuivre, à travers l'espace et le temps, le cheminement de quatre tragédies dont les événements, rejaillissant les uns sur les autres, se renforçaient symboliquement (Mitry 1963, p. 278 ; c'est nous qui soulignons).

Là (dans le cas de *The Ex-Convict*), « montage contrasté » et « alternance », et ici (dans le cas d'*Intolerance*), « montage entrecroisé » et « actions parallèles ». Il est vrai qu'il s'agit de films s'inscrivant dans des paradigmes différents : *The Ex-Convict* est un digne représentant de la cinématographie-attraction, alors qu'*Intolerance* est plutôt un produit du cinéma-institution<sup>13</sup>. Toujours est-il que Mitry propose encore et encore d'autres termes, d'autres expressions, qui viennent se greffer à la terminologie qu'il utilise déjà, ce qui n'arrange en rien la confusion régnante.

En 1968, lorsque Metz publie le premier tome de ses fameux *Essais sur la signification au cinéma*, qui contient la version définitive du tableau de la GS<sup>14</sup>, le vocabulaire est toujours « flottant ». Comme Metz (1968, p. 130) le souligne, ce procédé « bien connu des théoriciens du cinéma » qu'est le « syntagme alterné » fait l'objet d'appellations diverses (« « montage alterné », « montage parallèle », « synchronisme », etc. »). En parvenant à imposer, du

moins dans l'espace francophone, une distinction nette et tranchée entre montage alterné (pour lui « *syntagme* alterné ») et montage parallèle (pour lui « *syntagme* parallèle »), Metz aura donc contribué comme nul autre à lever une grande partie de la confusion qui régnait en son temps au sujet des figures de l'alternance. Mais une partie seulement, car son analyse syntagmatique de la bande-images du film *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962) montre bien (comme nous le verrons dans la deuxième partie de cet article) qu'une certaine confusion demeure.

Au départ, les définitions de Metz semblent en effet claires, nettes et précises. Pour lui, le montage alterné correspond à une forme d'alternance qui engage un rapport particulier à la temporalité narrative, dont les traits distinctifs apparaissent dans la définition qu'il donne de son « *syntagme* alterné » :

[...] le montage présente par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution, mais qu'entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité (ce qu'on peut traduire par la formule : « Alternance des images = simultanéité des faits ») (Metz 1968, p. 130).

L'une des caractéristiques essentielles du montage alterné, ce serait donc que les séries événementielles se déroulent *en simultanéité* dans l'univers diégétique suggéré par le film.

Quant au montage parallèle (« *syntagme* parallèle », dans le vocabulaire metzien), il correspondrait à une forme d'alternance n'engageant, au contraire, aucun rapport de temporalité :

[...] le montage rapproche et entremêle en tresse deux ou plusieurs « motifs » qui reviennent par alternance, ce rapprochement n'assignant aucun rapport précis (ni temporel, ni spatial) entre lesdits motifs, du moins au plan de la dénotation, mais ayant directement valeur symbolique (scènes de la vie des riches et scènes de la vie des pauvres, images de calme et images d'agitation, la ville et la campagne, la mer et les champs de blé, etc.) (Metz 1968, p. 127).

Dans pareil cas, les deux séries de motifs connotent une forme quelconque de parallélisme reliant sur le plan symbolique des situations entre lesquelles le rapport temporel n'est pas pertinent.

Même si Metz ne s'en réclame pas explicitement<sup>15</sup>, on peut supposer que c'est dans *Le langage cinématographique* de Marcel Martin, paru en 1955, qu'il a puisé le principe de différenciation entre *montage alterné* et *montage parallèle* selon le critère de la temporalité narrative (séries événementielles simultanées pour le premier et rapports temporels non pertinents pour le second). Martin (1955, p. 147-150) fait en effet dans cet ouvrage une proposition claire et précise allant dans ce sens ; il y explique notamment que, pour lui, le *montage alterné* articule des motifs qui sont dans un *rapport temporel* de *simultanéité* :

— le montage *alterné* : il s'agit d'un montage par *parallélisme* fondé sur la *contemporanéité stricte* des deux actions qu'il juxtapose, lesquelles finissent d'ailleurs le plus souvent par se rejoindre à la fin du film [...] (Martin 1955, p. 149 ; c'est nous qui soulignons le mot *parallélisme*, les autres italiques sont de l'auteur)

et que la figure du *montage parallèle* articule des motifs entre lesquels *le rapport temporel* est *non pertinent* :

— le montage *parallèle* : deux (et quelquefois plusieurs) actions sont menées de front par intercalation de fragments appartenant *alternativement* à chacune d'elles, en vue de *faire surgir une signification de leur confrontation*. [...] Ce montage se caractérise par son *indifférence au temps* [...] (Martin 1955, p. 147 ; c'est nous qui soulignons le mot *alternativement*, les autres italiques sont de l'auteur<sup>16</sup>).

On remarquera que Martin, pour définir ce qu'il entend par montage *parallèle*, utilise le mot « alternativement », tout comme il utilise le mot « parallélisme » dans sa définition du montage *alterné*. Il faut dire que les champs sémantiques des mots « parallèle » et « alterné » présentent, comme on s'en convaincra facilement en consultant n'importe quel dictionnaire, d'énormes zones de recoupement. Ce qu'une séquence en montage *alterné* entrecroise, ce sont effectivement des événements « parallèles », au sens où ils se produisent simultanément, et ce qu'une séquence en montage *parallèle* entrecroise, ce sont des séries qui se présentent aux yeux du spectateur d'une manière *alternative*. On voit bien qu'il y a là un énorme potentiel de confusion et

que ce n'est que par décret qu'on peut imposer (comme l'a fait Metz, à la suite de Martin) une distinction nette entre les définitions des deux plus importantes figures de l'alternance<sup>17</sup>.

Cela dit, malgré le « décret » prononcé par Metz, les sources de confusion ne sont pas pour autant toutes disparues comme par enchantement. Il n'est qu'à voir, comme nous le constatons dans la deuxième partie de cet article, comment Metz lui-même jongle avec ses propres définitions, une fois qu'il passe du monde conceptuel de la réflexion théorique<sup>18</sup> au monde bien réel de la pratique filmique (et de son corollaire du côté des études cinématographiques qu'est l'analyse de films).

Car Metz a eu l'heureuse idée de s'empresse de tester sa nomenclature (avec la collaboration de Michèle Lacoste) sur un film, dans deux articles parus d'abord en 1967 dans la revue *Image et Son*<sup>19</sup>. Ce que Metz et Lacoste nous y proposent, c'est d'une part le « tableau des segments autonomes » d'*Adieu Philippine*, obtenu par l'intermédiaire d'une analyse fine, segment par segment, et, d'autre part, une « étude syntagmatique » du même film. Ces textes regorgent de commentaires autocritiques fort utiles pour qui veut comprendre les tenants et les aboutissants du tableau de la GS. Dans leur analyse syntagmatique d'*Adieu Philippine*, Metz et Lacoste sont en fait confrontés à une série de problèmes, notamment en ce qui concerne les figures de l'alternance. Bien sûr, ces problèmes tiennent en partie au fait que l'organisation syntagmatique du film de Rozier résiste un tant soit peu aux critères prédéfinis par Metz (ce à quoi on pouvait en toute logique s'attendre), mais la principale difficulté découle selon nous des lacunes définitionnelles de la GS elle-même<sup>20</sup>.

Ces lacunes ne sont nulle part plus sensibles et plus visibles que dans les types syntagmatiques qui tressent ensemble deux (ou plusieurs) séries événementielles. Metz (1968, p. 164, note 9) en est bien conscient, qui soulève trois « problèmes posés par le fait de l'alternance ». C'est à l'exposé de ces problèmes et aux solutions que nous tenterons d'y apporter que sera consacrée la suite de cet article (à paraître dans le prochain numéro de la revue).

Université de Montréal et Harvard University

## NOTES

1. Les travaux sur lesquels se fonde le présent texte ont bénéficié de l'appui financier du Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC), du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Programme des chaires de recherche du Canada, par l'intermédiaire de trois infrastructures universitaires dirigées par André Gaudreault, à savoir le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS), la section canadienne du partenariat international de recherche TECHNÈS et la Chaire de recherche du Canada en études cinématographiques et médiatiques. Les auteurs aimeraient remercier Kim Décarie, Jérémy Houillère, Emmanuel Jory et Sophie Rabouh pour leur aide à la recherche préparatoire à l'écriture de cet article. Ils tiennent également à remercier Anne Bienjonetti, Alain Boillat, Dominique Chateau, Martin Lefebvre et Michel Marie pour les échanges qu'ils ont eus avec eux et qui leur ont permis d'affiner certaines de leurs hypothèses.

2. Colloque international tenu à l'Université de Zurich du 12 au 14 juin 2013, intitulé « Le paradigme sémiologique et la pensée "cinématographique" de Christian Metz », dont les actes seront publiés dans un ouvrage collectif dirigé par Margrit Tröhler et Guido Kirsten (*Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*, Amsterdam University Press, à paraître en 2016).

3. Dirigés par André Gaudreault à l'Université de Montréal, ces deux projets ont été subventionnés par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (de 2004 à 2007 pour l'un et de 2010 à 2013 pour l'autre). L'équipe du premier projet (intitulé « Histoire et théorie des configurations de l'alternance dans les pratiques du montage cinématographique ») se composait des chercheurs suivants : Tom Gunning (Université de Chicago), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield et Université de Montréal), Philippe Marion (Université catholique de Louvain), Carlo Alberto Zotti Minici (Université de Padoue), Bernard Perron (Université de Montréal) et Jean-Pierre Sirois-Trahan (Université Laval). Le second projet (intitulé « De la fragmentation à l'assemblage : le "montage" à l'époque de la cinématographie-attraction ») réunissait les chercheurs suivants : Richard Abel (Université du Michigan), Alain Boillat (Université de Lausanne), Tom Gunning (Université de Chicago), Charlie Keil (Université de Toronto), Frank Kessler (Université d'Utrecht), Laurent Le Forestier (Université Rennes 2) et Bernard Perron (Université de Montréal).

4. Sur le concept de « cinématographie-attraction », voir Gaudreault 2008.

5. Voir notamment Dulac et Gaudreault 2007.

6. Voir Metz 1968, notamment le texte n° 5, intitulé « Problèmes de dénotation dans le film de fiction » (p. 111-146).

7. On pourrait d'ailleurs se demander pourquoi les Metz, Agel, Martin et Mity accordent autant d'importance à une figure aussi peu utilisée dans le cinéma narratif classique que le « montage parallèle » (Metz en fait tout de même l'un de ses huit types syntagmatiques). À notre avis, la grande « fréquentation » des théoriciens russes par les théoriciens français y est pour quelque chose. Ainsi Martin (1955, p. 140) fait-il référence à la nomenclature de Vsevolod Poudovkine, qui inclut trois figures que l'on pourrait qualifier *a posteriori* de montage parallèle : « Antithèse (une riche devanture — un mendiant), Parallélisme (les manifestants — les glaces dans *La Mère*), Analogie (la métaphore des abattoirs dans *La Grève*) ». C'est vraisemblablement dans la foulée de leur lecture de Poudovkine (et des autres théoriciens soviétiques) que ces théoriciens français ont attribué une place particulière à la figure du montage parallèle, instaurant ainsi une tradition chez les chercheurs francophones. C'est cependant une tout autre histoire dans l'espace anglophone : comme nous l'avons expliqué dans une publication antérieure, la distinction entre simultanéité événementielle et rapports temporels non pertinents (soit entre ce que les chercheurs francophones appellent

« montage alterné », d'une part, et « montage parallèle », d'autre part) n'existe pas sous la même forme en anglais, où les deux expressions sont en fait carrément interchangeables (voir Gaudreault et Gauthier 2011, p. 27-30).

8. Le texte de Souriau cité plus haut continue d'ailleurs ainsi : « Rien de plus clair, mais encore faut-il le dire et avoir des termes pour le dire : d'abord pour éviter de répéter à chaque fois toutes ces explications, ou de compter pour y suppléer sur un terme plus ou moins vague et confusément évocateur ; ensuite, parce que ces mots prennent place dans tout un ensemble structural [...] » (p. 234).

9. À une exception près : la proposition de Marcel Martin, en 1955, sur laquelle nous reviendrons.

10. L'auteur du *Précis d'initiation au cinéma* se réfère à l'édition anglaise des textes de Poudovkine publiée en 1954 sous le titre de *Film Technique and Film Acting*, qui réunissait les deux ouvrages (*Film Technique* et *Film Acting*) parus respectivement dans leur version anglaise en 1929 et en 1933.

11. Le chapitre en question est la refonte de deux articles publiés dans les *Cahiers du cinéma* (Bazin 1953 et 1956), qui ne contenaient pas le passage d'où provient la citation extraite ici de leur version remaniée en 1958. La séquence analysée par Bazin est tirée du film *Where No Vultures Fly* (*Quand les vautours ne volent plus*, Harry Watt, 1951), qui raconte l'histoire d'une jeune famille en Afrique du Sud durant la Deuxième Guerre mondiale.

12. À noter que la description du film par Mitry est un tant soit peu « fantaisiste ». Mais peu importe que ce qu'il décrit soit présent ou non dans le film, Mitry n'en définit pas moins ce qu'est pour lui le « montage contrasté ». On peut présumer que c'est sous l'« influence » (le mot est faible ici, on verra pourquoi) de Lewis Jacobs que Mitry utilise cette expression. En effet, on peut trouver le passage que nous venons de citer de Mitry *intégralement*, mais *en anglais*, dans un ouvrage paru vingt-quatre ans avant celui du théoricien français : « In *The Ex-Convict*, for instance, a wealthy manufacturer refuses to give an ex-convict work. It was necessary to contrast the two men's life situations in order to emphasize for the audience the drama of their encounter. Porter therefore employed the formal device now known as contrast editing. Scenes of the poverty-stricken home of the ex-convict were opposed to scenes of luxury in the manufacturer's household, and thus by implication and inference the sympathy of the audience was directed. This new application of editing, not straightforward or direct but comparative, pointed to future subtlety in film expression. Not until years later, however, was contrast editing to be properly valued and developed » (Jacobs 1939, p. 46-47).

13. Sur le concept de « cinéma-institution », voir Gaudreault 2008.

14. Ce tableau se trouve à la fin du texte n° 5 (intitulé « Problèmes de dénotation dans le film de fiction »), dont Metz (1968, p. 245) précise qu'il s'agit d'une « [r]efonte (très « augmentée ») de trois textes antérieurs » [Metz 1966a, 1966b et 1967]. Même si la pensée de Metz évolue entre 1966 et 1968 et que ses grands types syntagmatiques bougent un peu (voir à ce sujet Boillat 2014, p. 214), la distinction entre montage alterné et montage parallèle, quant à elle, ne change pas ; c'est la raison pour laquelle nous ne nous pencherons pas ici sur l'évolution de la pensée de Metz concernant la GS.

15. Dans la note 3 des *Essais* dont nous avons cité plus haut les premières lignes, Metz (1968, p. 122) fait la précision suivante : « Faute de place, nous n'indiquerons pas (du moins dans ce texte) comment les divers acquis ci-dessus [provenant des auteurs auxquels il se dit redevable] se répartissent par rapport à chaque point particulier de notre propre « tableau ». »

16. Martin (1955, p. 148-149) s'inspire lui aussi des travaux de Poudovkine (et de Béla Balázs) pour mettre au point sa définition du montage parallèle : « On voit que les

montages par antithèse, par analogie et par leitmotiv de Poudovkine correspondent à ce que j'appelle montage parallèle, lequel englobe aussi les montages métaphorique, allégorique et poétique définis par Balazs, tous ces montages consistant à rapprocher, sans considération quelconque de coexistence temporelle (ni spatiale, mais l'espace a beaucoup moins d'importance, on le verra), des événements dont la confrontation doit faire naître une signification idéologique précise et en général symbolique. »

17. C'est sans doute ce potentiel de confusion qui explique le manque de constance dans l'usage des appellations concernées au passage d'un auteur à l'autre, quand ce n'est pas au sein de l'œuvre d'un seul et même auteur. Prenons le cas de Mitry, par exemple, qui décrit ainsi certains traits de la figure du montage alterné : « Bien entendu ce moyen d'expression ne modifie en rien l'intérêt de la fragmentation en plans séparés, dont le sens et la finalité sont tout autres. Il reste évident par ailleurs que la simultanéité des événements situés en des lieux différents (ou *actions parallèles*) ne peut être suggérée que par l'alternance des faits au moyen de la fragmentation successive » (Mitry 1963, p. 155 ; c'est l'auteur qui souligne). Le simple fait que l'épithète « parallèle » soit utilisée (même de façon tout à fait appropriée, comme ici chez Mitry) peut être une source de confusion, puisque ce que décrit Mitry, c'est bel et bien du montage alterné (selon la définition qu'en donne Metz, à la suite de Martin, et que nous avons adoptée).

18. Le travail de réflexion de Metz reste en effet relativement abstrait. Comme le fait remarquer l'un des principaux exégètes de la GS, Michel Colin (1989, p. 20), Metz « n'exemplifie pas [le "syntagme parallèle"] avec un énoncé attesté, contrairement à ce qu'il fera avec le syntagme en accolade, par exemple, mais par des exemples ad hoc qui n'ont [pas été] et ne seront peut-être jamais énoncés ». Il en va de même pour le syntagme alterné, dont Metz (1968, p. 130) se contente de donner (au lieu d'exemples concrets tirés de films) un « [e]xemple-type : image des poursuivants, puis image des poursuivis, puis image des poursuivants, etc. ».

19. Ces deux articles correspondent aux textes n<sup>os</sup> 6 et 7 (intitulés « Tableau des "segments autonomes" du film *Adieu Philippe*, de Jacques Rozier » et « Étude syntagmatique du film *Adieu Philippe*, de Jacques Rozier ») du tome I des *Essais*, dont ils forment la section III, à propos de laquelle Metz (1968, p. 149) indique ce qui suit : « Le travail qui constitue cette section III a été mené à bien avec la collaboration de Michèle Lacoste. » Or, des deux articles publiés en 1967, si le second porte bel et bien la signature des deux collaborateurs, le premier n'est signé que de la seule Michèle Lacoste ; la version de 1968 de ce premier texte a d'ailleurs été largement remaniée.

20. Ce qui n'a rien d'étonnant, dans la mesure où ce que Metz propose, avec son tableau de la GS, c'est un immense chantier, auquel personne avant lui n'avait osé s'attaquer. Son objectif, tel qu'il le décrit lui-même, consiste à « déterminer le nombre et la nature des grands *types* syntagmatiques en usage dans le cinéma actuel » (Metz 1968, p. 122) afin de regrouper en une liste « tous les types principaux d'agencements d'images qui apparaissent dans les films » (p. 123). Tout un programme, on en conviendra !

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

**Agel 1957** : Henri Agel (en collaboration avec Geneviève Agel), *Précis d'initiation au cinéma*, Paris, Éditions de l'école, 1957.

**Bazin 1953** : André Bazin, « Le réel et l'imaginaire », *Cahiers du cinéma*, n<sup>o</sup> 25, 1953, p. 52-55.

**Bazin 1956** : André Bazin, « Montage interdit », *Cahiers du cinéma*, n<sup>o</sup> 65, 1956, p. 32-36.

- Bazin 1958** : André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.
- Boillat 2014** : Alain Boillat, *Cinéma, machine à mondes*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2014.
- Burch 1991** : Noël Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.
- Dulac et Gaudreault 2007** : Nicolas Dulac et André Gaudreault, « Le montage alterné face à l'histoire : l'exemple d'*Attack on a China Mission* », *Cinéma & Cie*, n° 9, 2007, p. 17-32.
- Gaudreault 2008** : André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- Gaudreault et Gauthier 2011** : André Gaudreault et Philippe Gauthier, « Le montage alterné, un langage programmé », *1895*, n° 63, 2011, p. 24-47.
- Jacobs 1939** : Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History* [1939], New York, Teachers College Press, 1968.
- Martin 1955** : Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, 1955.
- Metz 1966a** : Christian Metz, « Problèmes de dénotation dans le film de fiction : contribution à une sémiologie du cinéma » [1966], dans Algirdas Julien Greimas (dir.), *Signe, langage, culture*, La Haye, Mouton, 1970, p. 403-413.
- Metz 1966b** : Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, n° 8, 1966, p. 120-124.
- Metz 1967** : Christian Metz, « Un problème de sémiologie du cinéma », *Image et Son*, n° 201, 1967, p. 68-79.
- Metz 1968** : Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Paris, Klincksieck, 1968.
- Mitry 1963** : Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma I. Les structures*, Paris, Éditions universitaires, 1963.
- Souriau 1953** : Anne Souriau, « Succession et simultanéité dans le film », dans Étienne Souriau (dir.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 59-73.
- Souriau 1951** : Étienne Souriau, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, n°s 7-8, 1951, p. 231-240.

#### ABSTRACT

### **From Filmology to Semiology: Figures of Alternation in Cinema** **André Gaudreault and Philippe Gauthier**

In his earliest semiological studies, Christian Metz took up the question of the various mechanisms of film editing, as seen in his famous “general syntagmatic” table. In this article the authors try to understand the role that this work has played in the history of editing theory, more precisely with respect to alternation devices (basically crosscutting and parallel editing). First, they sketch a portrait of the definitions of alternating devices in the writings of French film theorists and historians in the 1950s and early 1960s (including Étienne and Anne Souriau, Henri

Agel, André Bazin and Jean Mitry), and then highlight the ways in which Metz's propositions cleared up to a large degree the prevailing ambiguity around the definition of these editing devices, opening the door to a *new* history of crosscutting.