

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

58 | 2009

Varia

---

### Philippe Gauthier, *le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*

Paris, L'Harmattan, 2008, 145 p.

Laurent Le Forestier

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3985>

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 204-209

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Philippe Gauthier, *le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3985>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Philippe Gauthier, *le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*

Paris, L'Harmattan, 2008, 145 p.

Laurent Le Forestier

---

## RÉFÉRENCE

Philippe Gauthier, *le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, Paris, L'Harmattan, 2008, 145 p.

- 1 Si la recherche sur le cinéma des premiers temps connaît malheureusement un net ralentissement dans le champ français, plusieurs ouvrages parus plus ou moins récemment indiquent que ce n'est absolument pas le cas dans le champ francophone. Précisons tout de suite que s'il y a lieu, légitimement, de s'interroger sur les raisons de ce reflux français, ce compte rendu ne saurait être l'endroit d'une telle réflexion. Après l'imposant livre du suisse-romand Alain Boillat (*Du bonimenteur à la voix-over*, 2007) qui consacrait presque un tiers de sa pagination au cinéma des premiers temps, voici donc un exemple canadien avec cette courte étude de Philippe Gauthier. Le rapprochement entre ces deux publications peut paraître hasardeux, tant leurs ambitions semblent diverger : d'un côté la version remaniée d'une thèse de doctorat, de l'autre un mémoire venant conclure des études de second cycle (l'équivalent du mastère 2 français) ; d'un côté une étude traversant plusieurs périodes de l'histoire du cinéma, de l'autre une périodisation limitée principalement à 1906-1908 (le syntagme « avant Griffith », sans doute accrocheur sur le plan éditorial, peut s'avérer quelque peu trompeur dans la perspective assez large qu'il paraît ouvrir). Mais, sur le plan de la méthode et de l'ambition, ces deux travaux se rejoignent et esquissent, en quelque sorte malgré eux, un projet commun que l'on aimerait voir repris par des étudiants français.
- 2 En effet, dans les deux cas, il s'agit de s'emparer d'une notion théorique (là, la voix *off* et/ou *over* ; ici, le montage alternant et/ou alterné), de la définir puis de la mettre en crise (ce que dit bien, déjà, la volonté commune de préciser et de reformuler la

dénomination habituelle), avant d'étudier son usage et son application à certaines périodes de l'histoire du cinéma. Bref, une manière comparable d'articuler théorie et histoire, probablement sous-tendue, chez l'un comme l'autre, par cette affirmation d'André Gaudreault (qui a dirigé et préfacé le travail de Philippe Gauthier, aujourd'hui en doctorat sous la tutelle commune de Gaudreault et de François Albera... qui dirigea la thèse de Boillat) : « l'idée, c'est aussi de continuer à chercher les moyens de donner un second souffle aux études sur le cinéma des premiers temps, un souffle qui, pour moi, se situe plutôt du côté de la théorie (que ce soit la *théorie du cinéma* ou la *théorie de l'histoire du cinéma*) que du côté de l'histoire elle-même, ou plutôt de l'historiographie » (dans *la Firme Pathé Frères*, 2004, p. 238). Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur cette position et le livre de Gauthier, qui s'inscrit pleinement dans cette perspective, constitue un bon support pour engager cette discussion, en ce qu'il montre parfaitement tous les intérêts de cette idée, en même temps qu'il laisse entrevoir ses limites.

- 3 Ce travail, divisé en trois chapitres, vise à comprendre notamment « en quoi le montage alterné est devenu l'un des enjeux majeurs du processus d'institutionnalisation du cinéma » (p. 21), en l'abordant « à même le contexte dans lequel il a émergé, [afin de] tenter d'échapper aux pièges d'une approche déterministe » (p. 22). Le principe de départ se situe donc clairement du côté de l'histoire, puisqu'il s'agit de partir d'une hypothèse régulièrement formulée par les historiens (le rôle décisif du montage dans l'émergence du cinéma institutionnel) pour la confronter au contexte de l'époque, dans une sorte d'immersion historique. Mais le recours à la théorie, dès l'ouverture de cette étude, peut s'entendre comme un écho aux lointains reproches formulés par Jean-Louis Comolli à l'endroit de l'histoire du gros plan proposée par Jean Mitry : « Se lit ici, à nu, la nécessité de l'antériorité d'une définition théorique du "gros plan" sur la question de sa première apparition historique [...]: faute de ce travail de définition, au sein même du questionnement historique, l'on en reste comme Mitry à une saisie empirique du "gros plan" qui donne dans le flou notionnel et ne parvient pas à la rigueur d'abstraction du concept puisqu'elle prétend englober et recouvrir tous les gros plans par le seul moyen de la description de leur existence empirique dans les films déjà où tous sont nécessairement différents » (« Pour la première fois », troisième partie de « Technique et idéologie », *Cahiers du cinéma*, n° 231, août-septembre 1971, p. 48). Il ne peut donc y avoir d'histoire d'une notion, comme le montage alterné, tant que l'historien n'a pas défini cette notion sur le plan théorique, ou plus exactement tant qu'il ne l'a pas construite dans une sorte de frottement entre théorie et histoire, puisqu'il ne saurait y avoir de définition théorique définitive, coupée de tout ancrage historique. Tout ceci, Philippe Gauthier l'a parfaitement compris : après avoir justement constaté la « stérilité heuristique des outils théoriques conventionnels » (p. 24), il entreprend une sorte de sémantique historique franco-anglaise du terme, soulevant tout à la fois des problèmes de terminologie et de définition liés aux usages de cette notion par des chercheurs français et anglo-saxons tout au long de l'histoire du cinéma. Dans la construction de la réflexion, la théorie est donc première et l'on ne peut que louer la grande rigueur méthodologique de Philippe Gauthier, qui rediscute toujours avec à-propos les propositions théoriques des uns et des autres, découvrant même quelques zones un peu nébuleuses, ou du moins imprécises, chez ses glorieux aînés. Il en est ainsi de la notion de disjonction, catégorie de l'altérité spatiale dans la théorie du montage de Gaudreault et Jost (*le Récit ciné-matographique*), qui concerne bien sûr directement le montage

alterné en ce qu'il peut proposer une alternance entre des espaces disjoints. Gaudreault et Jost envisagent l'altérité spatiale entre deux plans selon trois formes : la contiguïté (le spectateur perçoit les deux plans comme représentant deux parties du même « ici »), la disjonction proximale (le spectateur perçoit les deux plans comme reliant deux espaces non contigus mais rapprochés, en quelque sorte un « ici » et un « là ») et la disjonction distale (le spectateur perçoit les deux plans comme reliant deux espaces totalement séparés – un « ici » et un « là-bas »). Gauthier remarque avec pertinence que ce schéma n'est pas assez précis sur le plan de la contiguïté, ou plus exactement qu'un montage peut alterner deux plans d'un même « ici » qui ne correspondent pas à des espaces contigus. Il propose donc de transformer la contiguïté en conjonction, qui peut être proximale ou distale. On le voit, l'ouvrage propose des discussions théoriques très pointues, mais il en oublie parfois un peu en chemin sa dimension historique. En effet, on finit parfois par se demander à quoi bon gloser si longuement sur une typologie du montage (ici dans sa dimension spatiale) entièrement construite sur la perception du spectateur, alors que nous savons si peu de choses, à l'heure actuelle, sur le mode de perception des spectateurs du cinéma des premiers temps. En d'autres termes, comment affirmer que ce que nous comprenons être un raccord en disjonction proximale était perçu de la même manière en 1906 ? Et si ce n'est pas le cas, à quoi cela sert-il alors dans une histoire du montage alterné ? On voit ainsi l'importance de ce frottement entre théorie et histoire (ici, pas de définition possible des formes de montage alterné sans interrogation, pour autant que ce soit possible, sur ce qui en était perçu par les spectateurs à l'époque – le pluriel est d'importance, car Gauthier a un peu trop tendance à penser « le spectateur », et donc la perception comme une forme institutionnalisée, en quelque sorte, à un moment où le cinéma lui-même n'est pas encore institutionnalisé !), frottement un peu délaissé par Comolli et par les tenants de la prééminence de la théorie, comme Gaudreault.

- 4 Cependant, Gauthier perçoit bien cette limite, même s'il ne règle pas le problème. C'est en effet autour de cette idée qu'il construit le passage du premier au deuxième chapitre : « L'intérêt de cette mise au point [théorique], toutefois, est de pouvoir l'appliquer à la cinématographie des tout débuts. Or, nous le verrons en détail au chapitre suivant, ce qu'André Gaudreault et Denis Simard ont proposé d'appeler l'extranéité du cinéma des premiers temps par rapport au cinéma qui nous est plus familier empêche d'effectuer cette transposition directe » (p. 60). En d'autres termes, la limite de la prééminence de la théorie est atteinte lorsqu'il s'agit de l'appliquer à un objet historique si différent des objets plus contemporains qui ont servi à construire cette théorie. Gauthier prend soin, dès l'ouverture de son deuxième chapitre, de définir précisément, de nouveau, ce dont il va être question, en l'occurrence l'étude du montage alterné à une période précise (1906-1908) du cinéma des premiers temps. Ici, définir c'est nécessairement justifier la périodisation, et donc rediscuter les périodisations habituelles. Chaque point de vue sur ce sujet est présenté avec soin par Gauthier, en essayant d'en cerner les points forts et les manques. Ainsi, il oppose avec pertinence les périodisations plutôt esthétiques (Gaudreault, Gunning) aux tentatives de découpage temporel construit autour de facteurs socio-économiques (Brewster, notamment), même si l'on peut regretter qu'il ne prenne guère position dans ce débat. Surtout, comme la plupart des historiens convoqués (si ce n'est peut-être Charlie Kiel et, dans une moindre mesure, Charles Musser), il oublie l'importance du critère national dans la construction de toute périodisation appliquée au cinéma des premiers temps. Il est vrai que Noël Burch, l'un des seuls à s'y être réellement essayé, est

aujourd'hui largement marginalisé par les chercheurs sur le cinéma des premiers temps (même s'il est cité, mais dans un autre passage et sur un autre sujet, par Gauthier). La conception dominante de la périodisation du cinéma des premiers temps (d'abord bipolaire autour des attractions monstratives et de l'intégration narrative, puis maintenant tripartite avec les trois paradigmes proposés par Gaudreault dans son dernier ouvrage) s'ancre dans une réflexion autour des rapports entre le cinéma et les autres séries culturelles, c'est-à-dire dans une approche plutôt théorique et esthétique de cet objet, revendiquée par Gauthier. Si celle-ci a été extrêmement féconde, peut-être serait-il temps de penser plus systématiquement le cinéma des premiers temps (je préfère cette expression à celle de *cinématographie-attraction* justement pour cette raison) en termes de pratiques socio-culturelles. La nuance peut sembler infime, mais elle ouvre un peu plus les recherches du côté d'une contextualisation socio-économique qui continue, globalement, de faire défaut à beaucoup d'études. Celle de Gauthier en fait partie, mais on aurait tort de le lui reprocher trop bruyamment, d'abord parce que cela n'entraîne pas dans l'ambition de son projet, et ensuite parce que sa conclusion prouve qu'il a pleinement conscience de ce manque. Reste que cette absence fait en quelque sorte retour lorsqu'il s'agit pour lui de justifier sa période et son corpus (les films Pathé) : il reprend par deux fois (pp. 26 et 105) l'idée, émise par Gaudreault, de « la firme Pathé (...) comme une sorte de "laboratoire" cinématographique où se sont développées plusieurs figures de montage ». Ce « donné » historique non discuté pose pourtant problème en ce qu'il relève plus de l'intuition théorique que de l'étude historique : l'organisation socio-économique de Pathé, à cette époque, non seulement n'a rien d'un « laboratoire » (qu'on prenne le terme au sens strict ou au sens métaphorique) mais se construit au contraire autour de règles qui rendent cette idée proprement impossible. Pour le coup, et assez curieusement, les tenants d'une approche plutôt théorique imaginent une pratique socio-économique (la firme comme laboratoire) comme origine d'une pratique esthétique, en quelque sorte institutionnalisée au sein de Pathé. Mais, négligeant l'analyse socio-économique, ils ne peuvent étayer cette hypothèse, qui devient donc une sorte de « donné ». J'ai expliqué ailleurs (*Aux sources de l'industrie du cinéma*) que si je ne crois pas à l'idée de Pathé-laboratoire, celle de films-laboratoires chez Pathé, ou plus exactement de films-vitrines, me paraît recevable, et même pertinente : l'administration de la société, qui pense la production des films en termes presque exclusivement économiques, peut tolérer, voire recommander, la réalisation de tels films (des productions ambitieuses, généralement à la fois sur le plan esthétique – montage, en effet, mais aussi luxe de décors, de couleurs – et sur le plan narratif, même si ce n'est pas systématique) qui véhiculent une image attractive de la société, et lui permettent de fourguer aux exploitants quantité d'autres films plus quelconques (on reconnaît en cela une pratique toujours en vigueur chez les Majors américaines). Une nouvelle fois, sur ce point, la théorie et l'esthétique ne se sont peut-être pas assez frottées à l'histoire.

- 5 On pourrait relever dans ce livre quelques autres menus défauts de ce type (ainsi l'excellent passage sur l'apparition de l'expression *alternating scenes* ou *alternate scenes* dans les journaux américains souffre de l'absence d'une question historique : pourquoi ce genre de discours se généralise-t-il d'évidence à partir de 1910 ?), mais ce serait sans aucun doute accorder trop d'importance à des manques largement négligeables en regard du travail fourni. Car la fin du livre de Gauthier se révèle extrêmement riche, tant dans l'affirmation d'une hypothèse théorico-historique très convaincante (il s'agirait plus, selon Gauthier, d'un montage alternant, dans ces films des premiers

temps, qu'un montage strictement alterné), que dans sa tentative fort judicieuse de dresser une « typologie des différents programmes narratifs dans lesquels on trouve les occurrences d'*alternate scenes* » (p. 98), à savoir le sauvetage de dernière minute, la communication à distance, la concomitances d'événements disjoints. Cette volonté de fournir un outil de réflexion pour des recherches à venir, alliée, au fil des pages, à une sorte de bilan quasi-exhaustif des hypothèses à l'œuvre dans le champ des études sur le cinéma des premiers temps (ce qui fait d'ailleurs de la bibliographie de Gauthier une aide très précieuse pour les jeunes chercheurs), achève de transformer ce travail de fin de second cycle en ouvrage de référence pour quiconque voudrait se lancer dans l'analyse de cette période. Inutile, donc, d'ajouter qu'on ne peut que souhaiter que cette étude inspire des étudiants non plus seulement francophones, mais aussi français.