

Perspectives internationales sur l'émergence de l'esthétique cinématographique classique

*Philippe Gauthier, Université de Montréal,
Canada*

C'est le principe de l'alternance, et plus précisément le procédé d'assemblage communément appelé « montage alterné », qui serait, selon l'histoire traditionnelle du cinéma, la base de l'esthétique cinématographique classique, entendue comme le style cinématographique dominant en Occident depuis les années 1910 et caractérisé principalement par le réalisme et l'effacement du médium.¹ De façon générale, les historiens du cinéma s'entendent pour considérer l'apparition de cette figure de montage comme le point de départ à l'émergence de cette esthétique qui finira par s'imposer sur l'ensemble du monde des images en mouvements à la fin des années 1920. C'est d'ailleurs pour critiquer cette domination que plusieurs chercheurs ont abordé d'un angle différent certains corpus peu étudiés afin de mettre en évidence leurs particularités stylistiques ignorées et peu valorisées. Il en est ainsi, entre autres, des travaux de Manthia Diawara et de Germain Lacasse,² portant respectivement sur le cinéma sénégalais et le cinéma québécois, deux cinématographies grandement influencées par la tradition orale et dont l'esthétique se distingue fortement de celle habituellement sous la gouverne du langage cinématographique supposément universel.

Contrairement aux autres pratiques d'assemblage utilisées dans la cinématographie des tout débuts – comme l'arrêt caméra ou l'aboutage, majoritairement utilisés pour éliminer des temps morts ou pour économiser la pellicule, c'est-à-dire tout simplement par dépit³ – le principe d'articulation filmique fonctionnant par l'alternance de points de vue permet de construire une séquence narrative cohérente à partir de segments disjoints et hétérogènes visant principalement, dans les mélodrames, à créer du suspense ou des métaphores symboliques souvent spectaculaires. Nul ne sera surpris de constater que cette utilisation toute moderne du montage, qui constituerait ni plus ni moins pour George Sadoul « l'essence même du cinéma »⁴ ou, plus récemment, pour Noël Burch « le geste fondateur de la syntaxe moderne »,⁵ occupe une place privilégiée au sein du discours historique traditionnel. Toutefois, les conceptions sur l'émergence du montage alterné formulées par les historiens de la génération précédente apparaissent, aujourd'hui, obsolètes et surannées. Autodidactes pour la plupart, ces historiens n'avaient ni les outils, ni la formation, ni les ressources pour arriver à des conclusions solides, qui puissent résister à l'épreuve du temps. Partant, on explique encore difficilement l'émergence de cette technique de montage, dont D. W. Griffith fera un usage particulièrement achevé dès 1908. En somme, le contexte stylistique général avant l'arrivée de Griffith dans le paysage cinématographique est par conséquent relativement flou et mal défini. D'où vient, au juste, ce procédé d'assemblage? Quelles sont les différentes modalités de son apparition? Comment peut-on expliquer sa domination sur les autres figures de montage, alternantes ou non? Ainsi, pour paraphraser les historiens américains Robert Allen et Douglas Gomery, l'historien ne doit pas se contenter de prendre l'esthétique cinématographique classique comme point de référence pour comparer d'autres systèmes stylistiques, il lui faut aussi étudier les origines historiques

et l'évolution de cette esthétique elle-même. Il revient à l'histoire esthétique de déterminer comment cette esthétique s'est élaborée et s'est démarquée des nombreuses autres possibilités d'exploitation offertes par le cinéma.⁶

À ce sujet, les recherches effectuées sur le cinéma des débuts depuis le maintenant célèbre symposium « Cinéma 1900-1906 » tenu à Brighton en 1978 ont permis de faire le point sur certaines particularités de sa spécificité, notamment sur l'hétérogénéité de ses modes de production et d'exhibition. Les présupposés hérités de l'ancienne génération d'historiens sur l'avènement du montage alterné et des autres figures discursives qui lui sont apparentées ont été, pour la plupart, démentis. Il s'est ainsi avéré que D. W. Griffith, au contraire de ce que l'on peut lire dans certaines histoires plus traditionnelles, n'a pas inventé le montage alterné, et n'est pas, par conséquent, le père de l'esthétique cinématographique classique. Plusieurs utilisations significatives de montage alterné ont été décelées dans la production cinématographique américaine et française, plus particulièrement dans la production des compagnies Pathé et Vitagraph, dès 1906, donc bien avant que Griffith n'entreprenne sa carrière de metteur en scène à l'été 1908.

Selon les plus récentes théories sur l'émergence du montage alterné, *l'irruption de cette pratique d'assemblage d'un ordre nouveau dans la production de ces firmes françaises et américaines s'explique principalement par l'absence de lien institutionnel fort entre ces compagnies et quelque série culturelle que ce soit.*⁷ L'expression « série culturelle », introduite initialement par André Gaudreault dans le domaine des études cinématographiques,⁸ désigne des pratiques signifiantes comme, au premier temps du cinématographe, le spectacle de scène, la fantasmagorie, le sketch magique, les spectacles de lanterne magique, la photographie, etc. Sans doute convient-il plus avant de préciser, ici, le concept même de *série culturelle* puisque certaines de ses particularités ne sont pas sans rapport avec la problématique de notre argumentation. Le concept de « série culturelle » permet d'abord à l'historien de définir les territoires médiatiques en termes de perméabilité et d'interdépendance. D'un point de vue méthodologique, nous rappelle Alain Boillat,

cette conception permet d'affranchir l'étude historique des impératifs de périodisation, puisqu'une série [culturelle] peut certes dériver d'une autre, mais aussi lui faire lointainement écho ou se développer parallèlement à des séries voisines.⁹

Les échanges qui ont eu lieu entre les différents médias sont ainsi plus facilement identifiables. Ce concept riche et fécond a également permis un renversement de perspective sur la façon d'aborder la production cinématographique des premiers temps, dont celle de George Méliès par exemple. Ainsi, pour André Gaudreault, la production cinématographique de Méliès s'inscrit beaucoup plus à l'intérieur de la série culturelle « féerie scénique », un type de spectacle de scène bien précis, qu'à l'intérieur de la série culturelle « cinéma ». L'arrivée du cinématographe dans le monde de Méliès, metteur en scène de théâtre depuis déjà quelque temps, se situe donc dans le prolongement d'une pratique bien implantée. Ce que fait Méliès en résumé, c'est utiliser un nouvel appareil, le cinématographe, au sein d'une pratique culturelle, le spectacle de féerie sur scène, qui n'a rien à voir avec ce que l'on appelle aujourd'hui le cinéma. Méliès n'aurait pas introduit *le théâtre dans le cinéma*, proposition reprise *ad nauseam* par les historiens traditionnels dans leurs nombreuses histoires du cinéma. Pour Gaudreault, Méliès aurait plutôt introduit *le cinéma dans le théâtre*. De la même manière, on pourrait dire que la production cinématographique des frères Lumière, photographes bien avant d'être cinématographistes, s'inscrit plus dans la série culturelle « photographie » que la série culturelle « cinéma ». On le voit aisément de par les caractéristiques stylistiques de leurs premières vues.

« Absence de lien institutionnel fort entre ces compagnies et quelque série culturelle que ce soit », disions-nous avant cette parenthèse. Cette théorie permet certes de mieux appréhender la masse impressionnante de données empiriques rassemblées par les historiens depuis le renouveau des études sur le cinéma de premiers temps, données rassemblées en très grande majorité, devrait-on rajouter, à partir d'archives situées aux États-Unis et en France. *Ce modèle théorique qui tente de rendre compte des changements historiques dans l'art cinématographique a donc le défaut premier de dégager des relents d'ethnocentrisme américano-français.* Rappelons, pour mémoire, qu'au moment même où le cinématographe s'engageait dans cette voie royale qu'est la narrativité (*grosso modo* entre 1903 et 1906), des tourneurs de manivelle s'agitaient déjà à l'intérieur de plusieurs cultures. *Des cultures entre lesquelles il conviendrait précisément de jeter des ponts.* Entre 1905 et 1910, des fictions ont été tournées, notamment, au Brésil, au Danemark, au Mexique, en Russie, en Argentine, en Norvège, en Chine (plus précisément à Hong Kong), en Suède et en Australie. Durant ces mêmes années, au fur et à mesure de l'établissement d'un marché international de films, des vues danoises ont ainsi été projetées aux États-Unis, des vues australiennes furent montrées en Angleterre, des vues italiennes se retrouvèrent sur le programme de salles permanentes en France. Des comparaisons entre ces différentes cinématographies ne sont non seulement souhaitables, mais nécessaires. Il ne faut, écrit le célèbre historien français Paul Veyne,

jamais considérer un phénomène sans le rapprocher des phénomènes apparentés qui sont répartis sur les autres points du globe; si l'on étudie le glacier de Talèfre, dans le massif du Mont Blanc, on ne manquera pas d'en rapprocher les autres glaciers alpins, voir tous les glaciers de la planète. De la comparaison naît la lumière...¹⁰

On ne peut ainsi omettre la très grande diversité de la production cinématographique mondiale de l'époque, puisqu'il n'est pas évident que le développement du montage alterné, pierre angulaire de l'esthétique cinématographique classique, se soit produit de manière similaire aux autres points du globe. En effet, de nouvelles vues – situées en dehors de ce corpus géographiquement délimité par la France et les États-Unis et qui, par conséquent, ont reçu jusqu'à maintenant trop peu d'attention de la part des historiens – viennent relativiser une telle théorie. C'est le cas notamment du « fragment Perth » (nommé ainsi puisqu'il a été découvert dans une archive dans la ville de Perth en Australie et dont le titre est encore inconnu) tourné en 1906 par Dan Barry, figure importante du théâtre en Australie au tournant du siècle dernier.¹¹ Cette vue australienne, qui raconte les derniers épisodes de la vie du hors-la-loi Ned Kelly, montre une utilisation particulièrement achevée et, par extension, précoce de montage alterné tout en s'inscrivant sans contredit sur le plan esthétique dans la foulée de l'institution théâtrale de par l'échelle de plan utilisée, ses décors fabriqués et le jeu des acteurs. La doyenne des historiens du cinéma australien, Ina Bertrand, a décrit en quelques lignes, de manière négative il est vrai, dans la revue australienne d'études cinématographiques *Cinema Papers* le caractère théâtral de cette vue :

The buildings representing Sherritt's hut and the Glenrowan Hotel are clearly theatrical flats, and no attempt has been made to disguise their two-dimensional character : the two-storey hotel has no roof, the hut shakes in the wind, clearly betraying that its boards are painted on canvas, and people move in and out from behind both structures without pretending they are solid. Other large flats representing trees have been placed strategically round the area, probably disguising inappropriate buildings: again no attempt has been made to integrate these with the real trees which are also present.¹²

Elle conclut plus loin au sujet de cette vue :

The Final impression, of overwhelming theatricality, is confirmed by the performances: Sherritt, in particular, goes through the whole gambit of melodramatic gesture and pose to indicate temptation by the reward, lack of money in his pocket, his decision to betray the gang, and his invitation to the police to come to his home for a drink. [...] *So, the Perth fragment [...] were produced cheaply by a theatrical company with the appropriate sets and costumes already available.*¹³

C'est justement le caractère théâtral de cette vue qui la rend particulièrement intéressante à nos yeux, et ce, par rapport aux théories sur l'émergence du montage alterné. C'est que Dan Barry, à qui l'on doit cette vue, avait déjà au moins 28 années de métier dans le monde du théâtre, à la fois en tant qu'acteur et metteur en scène, au moment de la production du « Fragment Perth ». La carrière cinématographique de Barry fut par la suite relativement courte puisqu'il est mort moins de deux ans après la production du « Fragment Perth », soit en 1908. Il avait toutefois amorcé sa carrière cinématographique dès 1897 alors qu'il présentait de très courtes vues au Théâtre Royal de Brisbane.¹⁴

Cette production australienne de 1906 s'inscrit, nous l'avons vu, beaucoup plus dans la série culturelle « théâtre » – nous serions en présence, pratiquement, d'une pièce de théâtre filmée ou plutôt de « théâtre cinématographique » comme l'évoquait Ricciotto Canudo au début du siècle dernier¹⁵ – que dans la série culturelle « cinéma ». *Comment expliquer alors la présence d'une séquence de montage alterné aussi sophistiquée qui pourrait facilement hisser cette vue au rang d'œuvre « annonciatrice » du last-minute rescue de D. W. Griffith? Doit-on considérer simplement le « Fragment Perth » comme une exception qui confirme la règle? Il est évident que l'on ne peut faire fi de la sorte de cet objet cinématographique, qui peut nous paraître étrange à l'heure actuelle. Ce serait ni plus ni moins venir gommer les importantes lacunes méthodologiques de la théorie actuelle voulant rendre compte de l'émergence du montage alterné et de manière plus générale, des changements historiques dans l'art cinématographique.*

Point n'est besoin de réfléchir longuement pour se rendre compte qu'il nous faudra, dans un futur rapproché, amender cette théorie construite à partir d'un corpus peut-être trop restreint, à savoir exclusivement français et américain, afin qu'elle puisse témoigner de manière plus juste de la très grande diversité de la production cinématographique mondiale de cette époque. D'où l'importance, croyons-nous, d'établir une collaboration étroite – *de jeter des ponts* serions-nous tenter de dire – entre les différentes équipes de recherche à travers le monde œuvrant à l'élaboration de filmographies nationales bien documentées. L'échange d'information entre les diverses cultures des pays producteurs de films à l'époque du cinématographe nous permettra enfin de tirer des conclusions solides, sur le plan international, au sujet de l'émergence de l'esthétique cinématographique classique et d'apporter les modifications nécessaires à l'historiographie de l'esthétique cinématographique.

1 Précisons d'emblée que le terme « esthétique » est par conséquent utilisé ici non pas dans une optique philosophique, ni dans une perspective anthropologique, mais dans son acception plus classique en études cinématographiques, à savoir en tant que caractéristiques récurrentes, stylistiques ou thématiques, propres à un ensemble d'œuvres d'une même époque. Voir Chateau, Dominique, *Esthétique du cinéma*, Paris: Armand Colin, 2006. 7.

2 Voir Diawara, Manthia, 'Présence de la tradition orale dans les films africains', in Victor Bachy (ed.), *Tradition orale et nouveaux médias*, Bruxelles: OCIC et FESPACO, 1989. 191-198 et Lacasse, Germain, 'Du

cinéma oral à la radio visuelle. Pratiques intermédiatiques au Québec 1900-1950', in Réal La Rochelle (ed.), *Écouter le cinéma*, Montréal: Les 400 coups, 2002. 89-107.

3 En faisant fi toutefois des films à trucs où l'arrêt caméra et l'aboutage ont d'autres fonctions.

4 Sadoul, Georges, *Histoire générale du cinéma, Tome II Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, Paris: Denoël, 1947. 174.

5 Burch, Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris: Nathan, 1991. 152.

6 Allen, Robert C. et Gomery, Douglas, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Paris: Nathan, 1993. 104-105.

7 Gaudreault, André, 'Les vues cinématographiques selon Pathé, ou : comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme', in Michel Marie (ed.), *La firme Pathé Frères (1896-1914)*, Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004. 237-246.

8 Gaudreault, André, '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)', in Jacques Malthête et Michel Marie (eds), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997. 111-131.

9 Boillat, Alain, 'L'Ève future et la série culturelle des "machines parlantes". Le statut singulier de la voix humaine au sein d'un dispositif audiovisuel', *Cinemas*, vol. 17, no 1, 2006. 14.

10 Veyne, Paul, *Comment on écrit l'Histoire. Essai d'Épistémologie*, Paris: Seuil, 1971. 336.

11 Ces données sont tirées du catalogue de la *National Film and Sound Archive* d'Australie et ont été fournies, selon les archivistes, par l'historien du cinéma australien Chris Long. Je remercie Zsuzsi Szucs du NFSA pour son aide précieuse.

12 Bertrand, Ina, 'The Continuing Saga of... The Story of the Kelly Gang', *Cinema Papers*, vol. 36, 1982. 20.

13 C'est moi qui souligne. Ibid.

14 Fotheringham, Richard, 'The Man in the Iron Mask', *Cinema Papers*, vol. 62, 1987. 33.

15 Canudo, Ricciotto, *L'usine aux images*, Paris: Arte Éditions, 1995. 30.