

## SCÈNE / HORS-SCÈNE

### L'alternance dans

### *Le Médecin du château* (1908)

---

Bernard Perron

D'ENTRÉE DE JEU, je tiens à souligner que cet article procède d'une démarche foncièrement analytique et théorique. Il y a quelques années<sup>1</sup>, j'ai introduit une notion que je crois fort pertinente tant à l'étude narratologique qu'à la compréhension spectatorielle du montage alterné. L'élaboration de cette notion, à savoir l'élargissement du hors-champ (*offscreen space*) vers ce que j'ai appelé le hors-scène (*offscreen scene*, traduirais-je en anglais), ne découlait alors d'aucune préoccupation liée à l'histoire du cinéma ou, devrais-je préciser, du cinéma des premiers temps. Cependant, et il s'agit là des plaisirs de la recherche, ce nouveau rapport de corrélation tend finalement à rendre compte d'une des étapes de la systématisation de l'alternance. C'est pourquoi, nous exposerons d'abord une théorie, avant de se concentrer sur les tenants et les aboutissants historiques de celle-ci.

Pour cela, nous analyserons *Le Médecin du château*, un film distribué par Pathé en 1908 et également connu sous deux autres titres : *A Narrow Escape* ou *The Physician of the Castle*<sup>2</sup>. Ce choix n'est évidemment pas anodin. En effet, *Le Médecin du château* est invariablement mis en relation avec *The Lonely Villa*, réalisé par Griffith en mai 1909. Bien que les deux films soient

Cet article 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 Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds FCAR du Québec. <sup>1</sup> Bernard Perron, « Au-delà du hors-champ : le hors-scène », *Communication* (Spectateurs), vol. 13, n° 2, 1992, pp. 85-97. <sup>2</sup> Notons que je renvoie de préférence à la distribution en raison de mon incertitude entourant le mois et l'année de production : fin 1907 ou début 1908. Barry Salt indique que le film est sorti aux États-Unis le 28 mars 1908, sous le titre *A Narrow Escape*, et en Angleterre le 7 mai, sous celui de *The Physician of the Castle* (Barry Salt, « *The Physician of the Castle* », *Sight and Sound*, n° 54, hiver 1985-1986, p. 284). Henri Bousquet se base sur le registre de Joinville-le-Pont, selon lequel le film serait paru en mai 1908 (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896-1914*, Éditions Henri Bousquet, 1993, tome I, p. 76)

tous deux inspirés de la même pièce en un acte d'André de Lorde (*Au téléphone* de 1901<sup>3</sup>) et bien que la production de Pathé, compte tenu de sa distribution américaine, soit l'une de ses sources possibles, *Le Médecin du château* semble condamné à n'être qu'une « remarquable préfiguration de l'intrigue et du type de montage utilisés par Griffith dans *The Lonely Villa* (1909) », dixit Eileen Bowser dès 1984 (l'une des premières références au film<sup>4</sup>). Les études auxquelles se sont, entre autres, livrés par la suite Joyce E. Jesionowski et Tom Gunning ont poursuivi cette réflexion. Jesionowski signale que le film de Pathé « est plutôt décousu » (« rather loosely constructed<sup>5</sup> »), tandis que Gunning, plus nuancé, note que « bien que redevable à la structure du film de Pathé, le film de Griffith développe une articulation plus complexe<sup>6</sup> ». Alors qu'on a naturellement eu recours au film français pour mieux montrer le progrès « réalisé » par le cinéaste américain, c'est la voie inverse que je souhaite emprunter : passer par l'articulation de *The Lonely Villa* pour mieux voir ce que nous révèle celle du *Médecin du château*.

## Un procédé générateur de suspense

Par conséquent, commençons par l'exposé de la théorie et appliquons-la à *The Lonely Villa*. Exprimant la simultanéité de deux ou de plusieurs séries événementielles, séparées mais susceptibles de se rejoindre, le montage alterné demeure l'un des plus importants procédés générateurs de suspense. Il tisse un rapport de corrélation très serré entre ce qui est vu ou su et ce qui ne l'est pas. Lorsqu'il s'agit d'alternances vraies qui installent une bifidation narrative (par opposition, suivant Metz<sup>7</sup>, aux pseudo-alternances, qui instaurent un simple va-et-vient visuel du type champ/contre-champ<sup>8</sup>), le spectateur est souvent amené à comprendre l'enjeu dramatique

<sup>3</sup> Voir à ce sujet l'article de Tom Gunning sur *The Lonely Villa* et la tradition « de lordienne » des terreurs de la technologie, « Heard over the phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde tradition of the terrors of technology », *Screen*, vol. 32, n° 2, 1991, pp. 184-196. <sup>4</sup> C'est dans son article sur le raccordement d'espaces éloignés dans *The Old Isaacs the Pawnbroker* (Griffith, 1908) que Eileen Bowser se rapporte à *The Physician of the Castle* et l'associe à *The Lonely Villa* (Eileen Bowser « *Old Isaacs the Pawnbroker* et le raccordement d'espaces éloignés », dans J. Mottet (dir.) *David Wark Griffith*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 38). En 1985-1986, dans un article sur la reconstruction de ce même *Physician of the Castle* (à partir de trois versions : anglaise, allemande et espagnole), Barry Salt met aussi immédiatement ce film en relation avec les méthodes de construction filmique de Griffith (*op. cit.*, p. 284). <sup>5</sup> Joyce E. Jesionowski, *Thinking in Pictures. Dramatic Structures in D.W. Griffith's Biograph Films*, Berkeley, Los Angeles et London University of California Press, 1987, p. 65. <sup>6</sup> Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1991, p. 198, traduit par B. Perron. <sup>7</sup> Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968-1972, p. 164, note 9. <sup>8</sup> On comprendra que ces pseudo-alternances sont inexistantes au sein d'un cinéma qui n'a pas encore commencé à analyser et à fragmenter l'espace à l'intérieur d'une même scène.

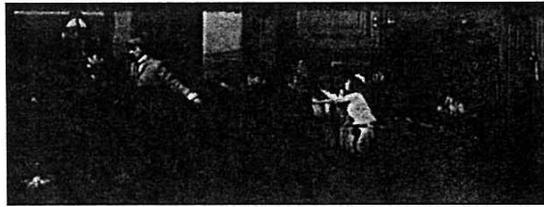
d'une situation, en fonction de la distance qui sépare deux lieux<sup>9</sup>. Dans cette optique, Raymond Bellour, étudiant un autre film de Griffith (*The Lonedale Operator*, 1911), a distingué deux types d'alternance<sup>10</sup> que je résumerai ainsi :

1. *Alternance antérieure* : alternance de plan à plan au sein d'un même lieu, d'un même segment narratif.
2. *Alternance supérieure* (en extension)<sup>11</sup> : alternance qui installe une bifidation narrative entre des unités correspondant à des segments narratifs et qui peut intégrer des alternances antérieures.

Dans les théories actuelles, ces deux niveaux d'alternance ou de rapport vu/non-vu ne sont étudiés qu'en fonction du champ et du hors-champ. Mais il apparaît nécessaire d'étendre ces concepts afin d'explicitier davantage la prépondérance de l'espace narratif organisé et focalisé par un film. Ainsi, lorsque deux événements diégétiques sont contigus, le champ (le *ici*) est influencé par le hors-champ (le *là*). Région métonymique, le hors-champ prolonge et entoure le champ, tout en exerçant sur celui-ci une pression continue qui, dans *The Lonely Villa*, peut pratiquement être prise au sens littéral. Enfermées dans le bureau du père (action A1, fig. 2), la mère et ses trois filles pèsent désespérément sur une porte, située au bord gauche du cadre, porte que tentent d'enfoncer les voleurs (action A2, fig. 1). Nous savons donc que les voleurs sont là, dans le hors-champ immédiat. C'est cette disjonction proximale<sup>12</sup> qui dynamise l'action. C'est là aussi le grand « progrès » de Griffith, la ligne d'action (à prendre encore au sens littéral) se déploie à l'horizontale de gauche à droite, du danger vers la sécurité dirait Rick Altman<sup>13</sup>. Dans ce rapport spatial, le cadre de l'image renvoie d'emblée à un cadre-limite<sup>14</sup> spatial étant donné qu'il limite le champ visuel du spectateur.

Cependant, dès l'instant où les événements présentés au sein d'un montage alterné ne sont pas contigus, l'enjeu dramatique ne se joue plus seulement dans le prolongement spatial, mais davantage dans le développement narratif. Les plans en disjonction distale de *The Lonely Villa* montrant le père à l'auberge de campagne (action B, fig. 3) ou en route dans le chariot des gitans n'exercent pas aussi directement de pression sur l'espace où est enfermée sa famille, que le font les plans des voleurs envahissant lentement

<sup>9</sup> J'adapte ici une phrase tirée d'André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 90. <sup>10</sup> « Alterner/Raconter », dans Raymond Bellour (dir.), *Le Cinéma américain - Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, p. 72. <sup>11</sup> « Il s'agit en ce sens d'une alternance supérieure, puisqu'elle intègre, dans le premier de ses termes au moins, des alternances antérieures ; mais supérieure en extension, non en nature : il ne s'agit jamais entre les espaces, plus près, plus loin, que d'une même opération décalée. » (Bellour, *op. cit.*, p. 72). <sup>12</sup> Pour cette notion de « disjonction proximale » et celle de « disjonction distale », voir Gaudreault et Jost, *op. cit.*, pp. 90-98. <sup>13</sup> Rick Altman, « *The Lonely Villa* and Griffith's paradigmatic style », *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 6, n° 2, printemps 1981, p. 130. <sup>14</sup> Rappelons que Jacques Aumont distingue le *cadre-objet* (bord et frontière matérielle, tangible) de l'écran ainsi que les *cadre-limite* (bord non tangible, limite sensible) et *cadre-fenêtre* (ouverture sur la vue et l'image) de l'image. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1989, pp. 106-119.



1 Action A2

2 Action A1



3 Action B

*The Lonely Villa*, D. W. Griffith (1909)

Fig. 1 et 2 La mère et ses filles essayent d'empêcher les voleurs d'ouvrir la porte.

Fig. 3 Le père téléphone de l'auberge.

### Le Médecin du château (1908, n° 2059. 125 mètres)

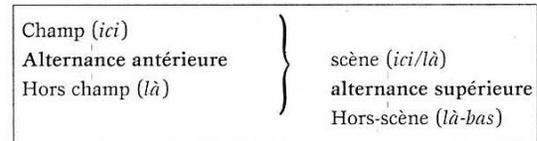
#### Scènes dramatiques

Le Dr Amy est soudainement appelé au château par un message apporté par un inconnu. À peine est-il parti que deux voleurs pénètrent dans la maison. La femme du docteur se réfugie dans le cabinet. Là, elle avise le téléphone et appelle son mari. Elle entasse quelques meubles devant la porte, consciente que cela ne retardera pas beaucoup les bandits. Mais le docteur dès l'appel a sauté dans sa voiture et à toute vitesse retourne chez lui. En cours de route, il rencontre deux gardes-chasse et les prend avec lui. Ils arrivent juste au moment où les deux bandits pénètrent dans le bureau. Après une courte lutte ils font prisonniers les deux bandits.

Dans Henri Bousquet, *Catalogue Pathé 1907-1908-1909*, p. 76.

ce dernier espace. Le spectateur ne réalise plus un rapport corrélatif entre un champ (*ici*) et un hors-champ (*là*) formant un seul lieu, c'est-à-dire l'intérieur de la villa. Il met plutôt en relation deux segments narratifs: d'un côté les actions A1-A2 et de l'autre l'action B. Cette constatation implique un rapport supérieur de corrélation entre deux lieux imaginaires où se déroulent deux actions indépendantes et pourtant reliées ensemble. Ce rapport, je le définis en me référant à une scène (*ici / là*) et un hors-scène (*là-bas*). Précisons que le mot « scène » désigne ici, suivant Michel Colin, « un *cadre* locatif dans lequel se déroule de façon *continue* un *schéma* cohérent d'événements »<sup>15</sup>.

Conséquemment, nous pourrions résumer ainsi les termes du montage alterné de *The Lonely Villa*: *là-bas* (dans le hors-scène), le père doit revenir *ici* (dans le champ) auprès de sa famille, car des voleurs sont *là* (dans le hors-champ) qui les menacent. Grâce au sauvetage de dernière minute, Griffith tire profit des distances à résorber afin de générer une tension dramatique. Dès lors, et conformément au nouveau système binaire, le cadre ne constitue pas une limite à la vision du champ lui-même (champ/hors-champ), mais une limite épistémique qui empêche le spectateur d'accéder à l'autre segment de l'intrigue (scène/hors-scène). Il désigne plus distinctement un cadre-limite narratif. L'alternance supérieure en extension ainsi instituée peut alors inclure celle du premier niveau<sup>16</sup>:



Pour autant que la distance séparant deux espaces alternés agisse sur la compréhension du spectateur de l'enjeu dramatique d'une situation, l'élargissement du champ vers le hors-champ, puis vers le hors-scène, rend possible une analyse plus fine de la corrélation spatiale qui se développe entre les segments narratifs. L'intérêt à bien analyser *Le Médecin du château* de Pathé, vient de ce que, précisément, le film corrobore de façon marquée cet élargissement.

À l'exception des deux plans rapprochés de l'épouse et du médecin au téléphone, *Le Médecin du château* se compose de plans d'ensemble<sup>17</sup>. La place réservée au spectateur est celle du monsieur-de-l'orchestre. Les points

<sup>15</sup> Michel Colin, « La grande syntagmatique revisitée », dans *Cinéma, télévision, cognition*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989, p. 71. <sup>16</sup> Cette figure, introduite au préalable dans mon article de 1992, est ici modifiée. <sup>17</sup> Mon analyse repose sur la copie vidéo distribuée dans la série *The Movies Begin* (volume III: *Experimentation & Discovery*). J'y dénombre 27 plans, excluant l'insert du télégramme en allemand (inséré dans le plan 1) et le carton en anglais: « Arriving at the Castle » (entre les plans 12 et 13). Ma numérotation des plans diffère donc de celles de Salt (*op. cit.*) et de Gunning (*op. cit.*).

de vue sont distants et réitérés de façon ponctuelle. L'aire de jeu prend explicitement modèle sur la scène à l'italienne. Comme le note Jacques Aumont au sujet des films de Griffith à la Biograph, on est dans un cinéma où le théâtre n'est pas encore loin<sup>18</sup>. Mais bien que les modes de représentation du *Médecin du château* et de *The Lonely Villa* soient assez similaires, c'est dans l'articulation entre les plans que le film de Pathé se rapproche beaucoup plus d'une conception théâtrale. Au théâtre, on le sait, une scène est délimitée par un changement de personnages : chaque fois qu'un personnage arrive ou part, on change de scène. *Le Médecin du château* ne compte pas moins de vingt-cinq entrées et de vingt et une sorties (seul un plan, pour ne pas dire seule une scène, n'intègre ni l'un ni l'autre de ces mouvements<sup>19</sup>). Ces allées et venues ponctuent la progression de l'action. Ils joignent également, les plans entre eux : en sortant, notamment à gauche pour entrer à droite, les personnages constituent une géographie cohérente. « C'est avec ce type de raccord de direction, écrit Noël Burch, qu'intervient la première prise en compte explicite de l'orientation psycho-physiologique du spectateur<sup>20</sup>. » Toutefois, ces orientations gauche-droite ne sont pas observées dans *Le Médecin du château* une fois qu'elles impliquent l'avant ou l'arrière du champ. Les mouvements en profondeur sont sans cesse précédés, suivis ou liés à un déplacement vers les bords latéraux du cadre<sup>21</sup>. Dans ces circonstances, c'est la convention théâtrale voulant qu'un personnage qui quitte la scène à droite fasse son entrée à droite qui l'emporte : le médecin sortira donc du salon au fond à droite (plan 5) et entrera dans son cabinet à droite (plan 6). Ce « faux raccord », tel que nous l'appellerions aujourd'hui, nous invite à réfléchir sur les prolongements du champ.

Livio Belloï l'a bien montré dans sa *Poétique du hors-champ*, le continuum d'ordre synchronique et diachronique du cinéma fait en sorte que « la question du hors-champ est comme inséparable de celle du raccord<sup>22</sup> ». La région métonymique des plans du *Médecin du château* est une région flottante, lentement investie par les entrées et les sorties. Les bords latéraux ne sont pas utilisés comme de « vraies coulisses » théâtrales : lorsque les personnages y sortent, ils continuent bien sûr d'exister ; mais avant d'entrer dans le prochain plan (*before passing out to the next « stage »*, dirions-nous en anglais<sup>23</sup>), ils doivent franchir une certaine distance, soit celle que laissent présumer les champs vides qui ponctuent près de la moitié des plans (quatorze sur vingt-sept). Les raccords de direction du *Médecin du château*

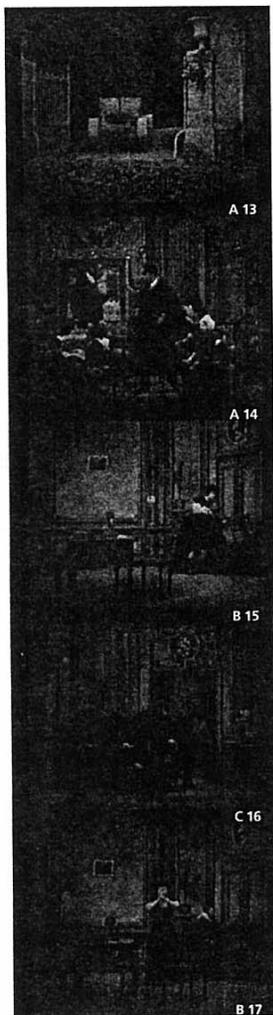
18 « Griffith, le cadre, la figure », dans Jacques Aumont, *Le Cinéma américain - Analyse de films*, op. cit., p. 55. 19 Au sens propre ou contemporain, les plans rapprochés du médecin et de sa femme demeurent les deux seuls « plans » du film. 20 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991, p. 201. 21 Seuls deux déplacements débordent vers l'avant-scène : un plan-scène en voiture (plan 24) et le plan-scène finale devant la grille (plan 27). On sait qu'en s'éloignant du théâtre, le cinéma exploitera beaucoup ces passages vers la caméra. 22 Livio Belloï, « Poétique du hors-champ », *Revue belge du cinéma*, n° 31, 1992, p. 33. 23 Expression de Joyce E. Jesionowski, op. cit., p. 63.

demeurent, et cette autre observation de Jacques Aumont au sujet des films de Griffith à la Biograph correspond davantage au film de Pathé, des « raccords par adjacence<sup>24</sup> ». Une adjacence qu'opacifient les fausses orientations et les champs vides, ces fils blancs ou marques d'énonciation que le système d'intégration narrative<sup>25</sup> de Pathé n'a pas encore effacées. Dès lors, les plans persistent encore à être envisagés comme unité autonome. Il ne s'agit cependant plus de tableaux fermés sur eux-mêmes, mais bien de scènes ouvertes l'une vers l'autre<sup>26</sup>. À l'instar du théâtre, ces scènes entraînent une unité d'action, de temps et de lieu. Cette conception théâtrale du découpage est dévoilée dans le plan 3, où le facteur vient délivrer le faux message. Entré à gauche, le facteur s'arrête en effet tout juste avant de sortir du cadre à droite et, comme les malfaiteurs postés en retrait près de la grille de la maison, il se retourne vers la caméra pour confirmer en quelque sorte la fin de la prise.

Nous sommes dans une esthétique du centrément (Aumont). Les temps morts, avant ou après chaque mouvement vers l'intérieur ou l'extérieur du cadre, ne déplacent pas le « centre de gravité de la scène » (Bonitzer). Dans les décors intérieurs, personnages et accessoires occupent même littéralement le centre de la scène, en profondeur comme en largeur. Les lieux présentés par chaque plan du *Médecin du château* ne se chevauchent pas. La maison, par exemple, n'est pas visible dans les plans de la grille : grille et maison donnent l'impression d'être situées à une certaine distance et sont reliées spatialement par les personnages qui les relient. Dès lors, les personnages ne partent jamais d'un champ – d'un *ici* – pour passer dans un hors-champ immédiat – un *là*. Ils se déplacent toujours vers un certain *là-bas*. Ils sortent « hors-scène » avant de réapparaître dans la scène suivante. Ce hors-scène, pour clarifier les tenants de cette nouvelle région métonymique du champ, demeure celui de la narration et non celui de la production, tel que l'a théorisé Pascal Bonitzer dans les années soixante-dix (à ma connaissance,

24 Jacques Aumont, « L'écriture Griffith-Biograph », dans David Wark Griffith, op. cit., p. 242.

25 André Gaudreault et Tom Gunning distinguent deux modes de pratique filmique : le système d'attractions monstratives (1895-1908), et le système d'intégration narrative (1908-1915). Suivant cette périodisation, *Le Médecin du château* est à la charnière de ces deux modes, de ces deux systèmes de règles et de normes qui contribuent à mettre en place une série cohérente d'attentes sur la manière dont un film devrait fonctionner (« Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 58. Voir également, Aumont, p. 59). 26 Il n'y a donc plus lieu de parler de la fameuse *autarcie du tableau primitif* de Noël Burch (op. cit., 1991). Du reste, la notion de tableau, comme l'a bien énoncé Barthes, ne renvoie à aucun hors-champ : « Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ. » (« Diderot, Brecht, Eisentein (1973) », dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil-Essais, 1982, p. 87). De la sorte, Jacques Aumont se méprend lorsque, dans son analyse des films de Griffith à la Biograph, il affirme que ceux-ci présentent une « succession de tableaux fermés » (op. cit., 1980, p. 65).



Le Médecin du château (1908)

il est le seul à avoir utilisé le terme « hors-scène ». Toutefois, l'espace auquel renvoie Bonitzer reste celui de l'énonciation, c'est-à-dire ce que nous nommons communément le hors-cadre<sup>27</sup>). En bout de ligne, si *Le Médecin du château* paraît « plutôt décousu », comme le déclarait Jesionowski, c'est exactement à cause du rapport corrélatif que le film établit, non entre un champ et un hors-champ, mais entre un plan-scène et un hors-scène.

L'alternance du film consolide ce rapport. Grâce à la vue de la voiture du médecin qui s'éloigne à l'horizon (plan 9), grâce au trois plans suivants qui évoquent la durée du trajet et grâce au carton « Arriving at the Castle », *Le Médecin du château* rend bien tangible la distance qui sépare la maison du château dans lequel le médecin est faussement et inutilement entraîné. Après ce carton, l'alternance peut se résumer de la façon suivante: A-B-C\*-B-A-B-A (voir photogrammes ci-contre).

| Carton            | « Arriving at the Castle »                      |
|-------------------|---|
| A. <i>Château</i> | grille - voiture du médecin (PLAN 13)           |
|                   | salon - médecin et famille (PLAN 14)            |
| B. <i>Maison</i>  | cabinet - épouse et fils du médecin (PLAN 15)   |
| C* <i>Maison</i>  | Salon - deux malfaiteurs (PLAN 16)              |
| B. <i>Maison</i>  | cabinet - épouse et fils du médecin (PLAN 17)   |
| A. <i>Château</i> | salon - médecin, famille et serviteur (PLAN 18) |
| B. <i>Maison</i>  | cabinet - épouse du médecin (PLAN RAPPROCHÉ 19) |
| A. <i>Château</i> | salon - médecin (PLAN RAPPROCHÉ 20)             |
|                   | salon - médecin et famille (PLAN 21)            |
|                   | grille - voiture du médecin (PLAN 22)           |

La disjonction distale ainsi créée entre les espaces lointains installe une bifidation narrative, qui met en usage une alternance supérieure entre deux segments d'action, entre deux lieux, bref entre deux scènes. Lorsque nous sommes *ici* au château, la maison du médecin est donc *là-bas*. L'articulation entre la scène et le hors-scène dynamise le récit. D'autre part, puisqu'aucune modalité narrative n'exige que la grille et le salon du château soient

<sup>27</sup> La conceptualisation de Pascal Bonitzer s'intègre au large débat sur la place idéologique du cinéma. C'est, entre autres, l'époque de la fameuse suite d'articles de Jean-Louis Comolli sur la technique et l'idéologie, publiés dans les numéros 229, 230, 231, 233 et 234-235 des *Cahiers du cinéma*. L'article de P. Bonitzer, « Hors-champ (espace en défaut) », *Cahiers du cinéma*, n° 234-235, 1972, pp. 15-25, a été repris sous le titre « Des hors-champs », dans P. Bonitzer, *Le Regard et la Voix*, Paris, Union Générale d'édition, coll. « 10/18 », 1976. L'auteur y milite pour un cinéma vivant et antibourgeois qui ne traite pas le hors-champ comme un supplément de réel, mais plutôt comme un *autre* espace du champ questionnant la nature productrice du cinéma. On aura compris que c'est bel et bien le « hors-cadre » que Bonitzer dénonce.

situés l'un par rapport à l'autre, l'ambiguïté spatiale est sans gravité. Ce n'est cependant pas le cas de l'ambiguïté observable à la maison du médecin. Même si les malfaiteurs tendent l'oreille dans le salon, afin de localiser l'épouse et le fils dans le cabinet, il n'est jamais clairement défini que ces deux pièces, formant un segment narratif, soient situées l'une près de l'autre. Les malfaiteurs sortent à droite et laissent le champ vide. L'épouse et le fils ont barricadé une porte à droite. Aucune ligne d'action n'est créée. La disjonction proximale entre ces deux espaces contigus n'est donc pas accomplie comme dans *The Lonely Villa* ou dans *The Lonedale Operator* qu'analyse Bellour. On ne sent pas que les malfaiteurs sont là dans le hors-champ immédiat en train de menacer l'épouse et le fils. L'espace hors-champ (le là) n'exerce pas de pression continue sur celui du champ (le ici). Ainsi, le film ne donne aucune étendue à l'alternance antérieure salon-cabinet qui aurait pu s'établir dans la maison. Au lieu d'une alternance au sein d'un seul segment, c'est-à-dire du type B1-B2, le salon introduit une troisième variable autonome : le C\*, et nous ne reverrons plus cette variable formée par les malfaiteurs, avant la fin du suspense (plan 26), c'est-à-dire avant que ces derniers rejoignent l'épouse et le fils.

### Proximité et simultanéité

*Le Médecin du château* articule des plans qui, bien que reliés à travers des « raccords par adjacence », ne sont pas encore aptes à se toucher ou à se chevaucher. Sans rapport de contiguïté étroit, il est difficile de créer une alternance entre deux niveaux : alternance supérieure entre le château et la maison, antérieure entre le salon et le cabinet de la maison. En analysant le mode de pratique filmique de cette production de 1908 et en considérant les attentes d'un public formé à la perception théâtrale, on se rend bien compte que seul le niveau supérieur d'alternance a pu être considéré. Dans cette perspective, il est tout à fait admissible que les malfaiteurs (déjà dans la maison) et le docteur, accompagné des deux gardes-chasses, (ayant dû revenir du château), atteignent pratiquement ensemble le cabinet de la maison au plan 26 : tous proviennent du hors-scène. Pour extrapoler les conclusions de l'analyse de Tom Gunning<sup>28</sup>, voilà certainement le « brillant et singulier coup de théâtre » du *Médecin du château* : l'espace off du théâtre entre en scène au cinéma.

En conclusion, et c'est là la plus heureuse découverte de mes recherches historiques après l'élaboration de ma théorie, la terminologie de l'époque vient à son tour confirmer la conception du montage observée dans *Le Médecin du*

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 204.

*château*. En effet, certains le savent déjà, avant qu'apparaissent les termes « montage parallèle » et « montage alterné », ce type de montage était désigné en 1908 par l'expression « scènes alternées » (*alternate scenes* ou *alternating scenes*)<sup>29</sup>. Si plusieurs chercheurs ont souligné cette expression, et parmi eux, Eileen Bowser au sujet du film de Pathé, ils ne l'ont jamais exploitée ou bien considérée. Dans *The New York Dramatic Mirror* (vol 61, n° 1591, juin 1909), on pouvait lire cette critique de *The Lonely Villa* :

Dans des scènes alternées, nous voyons les voleurs enfoncer une porte après l'autre *alors que* [la conjonction de subordination employée en anglais est « *as* »] la mère et les enfants barrent la route avec des verrous et des meubles légers, *pendant que* [« *while* » en anglais] le père essaie frénétiquement de dénicher un véhicule pour venir à leur secours<sup>30</sup>...

« Alors que » note la proximité des voleurs et de la mère avec ses filles. « Pendant que » accentue la simultanéité des actions se déroulant à la villa et à l'auberge (les deux scènes du film). Les deux niveaux d'alternance, tels que nous les avons étudiés, sont perceptibles. Enfin, on peut examiner le compte rendu du *Médecin du château* dans *The Kinematograph and Lantern Weekly* (n° 52, mai 1908) :

À peine est-il [le docteur] parti que deux voleurs pénètrent dans la maison. La femme du docteur se réfugie dans le cabinet. Là, elle avise le téléphone et appelle son mari. Elle entasse quelques meubles devant la porte consciente que cela ne retardera pas beaucoup les bandits. Mais le docteur dès l'appel a sauté dans sa voiture et à toute vitesse retourne chez lui. En cours de route, il rencontre deux gardes-chasses et les prend avec lui. Ils arrivent *juste au moment où* les deux bandits pénètrent dans le bureau. Après une courte lutte, ils font prisonnier les bandits<sup>31</sup>.

Bien qu'approximatif, ce compte rendu signale l'éloignement du médecin et la présence des voleurs. Cependant, et à l'opposé du résumé de *The Lonely Villa*, il ne marque pas la distance qui sépare les différents lieux

description de *The Fatal Hour* de Griffith dans le bulletin de la Biograph du 18 août 1908. L'un des exemples les plus cités : « This incident is shown in alternate scenes », (Kemp et « *The Fatal Hour* », Biograph Bulletins 1896-1908, Los Angeles, Locare Research Group, 1971, ). Eileen Bowser, souligne l'existence et l'importance de cette terminologie, afin de désigner ce que nous appelons maintenant le montage alterné (« The films : Alternate scenes », dans Eileen Bowser, *Transformations of Cinema 1907-1915*, New-York, Charles Scribner's Sons, 1990, pp. 58-59). Elle cite aussi dans son article sur le raccordement d'espaces éloignés (*op. cit.*, p. 37). De son côté, Tom Gunning emploie en anglais l'expression « alternating scenes » (*op. cit.*, p. 95). <sup>30</sup> George C. Pratt, *Light and Darkness. A History of the Silent Film*, Greenwich, New York Graphic Society, 1973, p. 61 et souligné par B. Perron. <sup>31</sup> Henri Bousquet, *op. cit.*, p. 76 (souligné par B. Perron).

du récit. L'enjeu dramatique se situe réellement à un niveau supérieur d'alternance. Et « juste au moment où » vient révéler le brillant coup de théâtre du film. La conception et la perception théâtrale de l'action expliquent que « le montage alterné ait précédé historiquement la décomposition et l'analyse de l'espace à l'intérieur d'une même scène<sup>32</sup> ». Il va donc de soi qu'on observe, au début du système d'intégration narrative, l'existence bien perceptible d'un rapport de corrélation scène/hors-scène. Par extension, et non par nature, la systématisation du montage alterné témoigne ainsi qu'il est nécessaire de considérer, au-delà du hors-champ que nous connaissons tous, un hors-scène. ■

<sup>32</sup> Roman Gubern, « David Wark Griffith et l'articulation cinématographique », dans « Griffith. Encore et toujours », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 17, p. 12.