

Appendix C

Les transi-sons du cinéma des premiers temps¹

Bernard Perron

Cet article découle encore beaucoup plus d'une réflexion théorique sur le cinéma des premiers temps que d'une recherche historique. Je dis "encore" parce qu'il se veut un prolongement du texte que j'ai rédigé pour le dernier colloque de Domitor sur la firme Pathé Frères [Perron, à paraître]. À cette occasion, j'ai fait une analyse comparative du *Médecin du château* (ou *The Physician of the Castle*)—une production distribuée par Pathé en 1908—et de *The Lonely Villa*—réalisé par Griffith en 1909 —, deux films qui exploitent l'intrigue grand guignol de la famille menacée par des voleurs ayant au préalable éloigné le père de la maison. Considérant *Le Médecin du château* comme un paradigme de l'état du récit cinématographique au début du système d'intégration narrative (1908–1915)², j'ai voulu rendre compte avec lui de l'une des étapes de la systématisation du montage alterné. Toutefois, tel que l'a souligné Richard Abel lors d'une discussion subséquente, j'ai négligé un élément essentiel: le son intradiégétique. Je me propose donc de combler cette lacune de mon analyse du film de Pathé et d'envisager des propositions théoriques plus générales.

En me référant à la figure suivante [figure 1], je résumerai d'abord les conclusions que j'ai tirées au sujet du *Médecin du château*. Le mode de représentation ainsi que l'articulation entre les plans du film de Pathé relèvent d'une conception théâtrale. Les plans d'ensemble prennent explicitement modèle sur la scène à l'italienne. Les changements de plans sont largement motivés par l'entrée ou la sortie de personnages. Lorsqu'elles s'effectuent en profondeur, ces dernières se conforment à la convention théâtrale voulant qu'un personnage qui quitte à droite fasse aussi son entrée à droite, ce qui empêche la création d'une ligne d'action simple et cohérente (de gauche à droite comme dans *The Lonely Villa* de Griffith par exemple). Ces entrées et sorties de scène sont enfin ponctuées par des champs vides qui instituent une certaine distance entre les lieux de la diégèse. En ce sens, *Le Médecin du château* n'est pas en mesure d'établir que les deux pièces de la maison du médecin qu'il nous présente, soit le salon et le cabinet [voir ci-après les photographies 1, 2, et 3], sont contiguës. Il ne relie pas ces pièces, il les juxtapose. Il n'est pas à même d'articuler des disjonctions proximales entre un champ (*ici*) et un hors-champ (*là*) et de créer une alternance antérieure au sein du même lieu (du type A1–A2) [voir la figure 1]. Le hors-champ (*offscreen space*) demeure une région métonymique flottante qui n'entoure pas le champ et qui n'exerce pas encore une pression continue sur ce dernier. Chaque plan est plutôt considéré comme une unité autonome, comme un cadre locatif où se déroule un événement, bref comme une scène. Les prolongements hors du

champ ne sont pas tant spatiaux (le *là* d'un *ici*) que narratifs. J'appelle "hors-scène" (*off-screen scene*) cette portion d'espace diégétique non visible et non contiguë (*là-bas*) au cadre locatif mais rattaché à celui-ci par le développement du récit.

Parce qu'il existe toujours un écart entre les espaces diégétiques, *Le Médecin du château* n'articule que des disjonctions distales entre une scène (*ici/là*) et un hors-scène (*là-bas*). Marquant bien, par un trajet de voiture et par un carton ("Arriving at the Castle"), la distance qui sépare la *maison* du *château* où est faussement entraîné le médecin, le film n'a cette fois-ci aucune difficulté à tirer profit d'une alternance supérieure entre ces deux segments narratifs (du type A-B) [voir la figure 1]. En fait, cette alternance est constituée de trois séries:

- A) le médecin au *château*,
- B) la femme et le fils dans le cabinet de la *maison*; et
- C*) les deux malfaiteurs dans le salon de la *maison*.

Si une disjonction proximale avait été établie, les séries A-C* seraient alors considérées comme une alternance A1-A2. On s'explique mieux que seul le rapport de corrélation scène/hors-scène a pu être considéré lorsqu'on sait que le montage alterné était désigné en 1908 par l'expression "scènes alternées." N'empêche que le film de Pathé réussit à situer et à relier les lieux du drame. Une fois les termes posés, l'alternance se déroule comme suit:

- Carton: "Arriving at the Castle."
- A) *château*: grille—La voiture du médecin arrive au château (plan 13).
Salon—Le médecin rejoint la famille qui se porte finalement bien (plan 14).
 - B) *maison*: cabinet—L'épouse et le fils du médecin entrent à droite et barricadent la porte. Ils restent tout ouïe près de cette dernière (plan 15).
 - C*) *maison*: salon—Les deux malfaiteurs entrent dans le salon et tendent l'oreille afin de localiser le cabinet. Ils sortent en arrière-plan à droite (plan 16).
 - B) *maison*: cabinet—L'épouse cesse d'écouter mais le fils reste attentif près de la porte du cabinet. L'épouse trouve le numéro du château et téléphone (plan 17).
 - A) *château*: salon—Le médecin est toujours avec la famille. Un serviteur l'informe de l'appel de son épouse (plan 18).
 - B) *maison*: cabinet—L'épouse du médecin au téléphone (plan rapproché 19).
 - A) *château*: salon—Le médecin au téléphone (plan rapproché 20).
salon—Le médecin quitte la famille (plan 21).
grille—La voiture du médecin quitte le château (plan 22).

Isabelle Raynauld l'a noté à propos des scénarios et des films de Méliès [1997] et de ceux de Pathé d'avant 1914, "le son fait partie intégrante de la mise en scène et influence la façon de raconter l'histoire. C'est un élément dramaturgique essentiel du récit cinématographique de cette époque [muette]" [Raynauld, à paraître]. *Le Médecin du château* étaye cette observation. Au sein de l'alternance ci-haut décrite, il y a deux grands événements sonores intradiégétiques, c'est-à-dire deux actions à caractère sonore qui apportent une information narrative et qui font changer le cours de la situation narrative [Raynauld, 1997: 204].

Le premier grand événement sonore est sans aucun doute le plus intéressant. Il concerne l'écoute des personnages dans la MAISON. Celle-ci est explicitement visualisée

dans les plans 15, 16 et 17 [photogrammes 1, 2 et 3]. Les trois auteurs qui se sont suffisamment intéressés au *Médecin du château* pour en décrire l'action, c'est-à-dire Barry Salt [1985-86: 285], Tom Gunning [1991a: 197]³ et Richard Abel [1994: 194]⁴, ne notent ni l'un ni l'autre cette écoute explicite qui, pourtant, constitue la pierre angulaire de la première alternance supérieure (salon/cabinet). À l'instar des entrées et des sorties de personnages, la visualisation du son autorise l'investissement graduel du champ aveugle car elle décentre l'image. Dans cette optique, et pour reprendre une expression deleuzienne qu'utilise Livio Belloï dans sa *Poétique du hors-champ* [1992], s'il n'y a pas encore de "fil" unissant le champ au hors-champ, il y a certes une "onde" qui part de la scène et qui la relie au hors-scène. L'articulation de disjonctions proximales et les transitions spatio-temporelles franches et serrées au sein d'un même lieu ne sont peut-être pas encore possibles parce que difficiles à comprendre pour le spectateur. Mais ce que j'appellerai des *transi-sons* (*transi-sounds*⁵), elles, sont fort concevables [figure 2].

Le cinéma dit muet, et c'est une donnée fondamentale qu'il est nécessaire d'accentuer, ne fait peut-être pas réellement appel à l'oreille, mais il s'adresse beaucoup à l'entendement. *Le Médecin du château* fait fond sur les attentes d'un public formé au théâtre ainsi que sur la perception quotidienne et ordinaire du son. À l'instar de ce que l'on retrouve au théâtre, c'est par l'utilisation d'un procédé sonore intradiégétique marquant la résonance des pièces cachées que la mise en scène du film de Pathé suggère la réalité qui se déroule en dehors du champ de vision du spectateur et qu'elle transforme les coulisses (*offstage*) en hors-scène (*offscene*) [cf. PAVIS, 1987: 193]. Le son appartient tout aussi bien à l'*ici* qu'au *là* ou qu'au *là-bas*. Les personnages écoutent des bruits produits au-delà de la scène. L'audible, écrit Mikel Dufresne dans son livre *L'oeil et l'oreille*, possède deux dimensions co-présentes:

le son à la fois m'investit de tous côtés, m'entoure, m'englobe en lui, et d'autre part se situe dans une certaine direction qui donne quelque indication sur sa source [Dufresne, 1991: 86].

Par la spatialité de son champ qui déborde les données visibles ainsi que par l'attention portée à la localisation de sa source, le son permet de combler la distance séparant les espaces diégétiques. Il rend surtout possible la réalisation de transitions intelligibles entre lesdits espaces [d'où la flèche de la figure 2]. De la sorte, la supposée proximité des scènes à l'intérieur de la maison du médecin (le salon et le cabinet) est établie par l'action des personnages qui tendent l'oreille vers une source hors-scène. L'événement sonore pose les tenants de l'alternance. Celui-ci demeure un indice fourni au spectateur afin qu'il puisse comprendre le film et combler les espaces blancs entre les plans ou les scènes. Dans *Le Médecin du château*, l'écoute sert littéralement de point de *transi-son* [d'où le point gris qui déborde et englobe tout à la fois l'espace du cadre dans la figure 2].

Parler de *transi-son* permet de mettre l'accent et sur l'idée de passage et sur l'importance du son. À mon avis, cela éclaire de nouvelle façon la réflexion d'Eileen Bowser au sujet de la systématisation du montage alterné au cinéma.

It seems significant to me that the early examples of parallel editing deal with adjacent space and not distant ones. This is evidently the first step in the development of the concept [Bowser, 1983a: 338].

Et elle note ailleurs que plusieurs de ces premiers exemples "might be interpreted as the need to show visual equivalents of sounds, sounds to which the characters react" [1983b: 370]. Les scènes alternées de *The Mill Girl*, le film de Vitagraph (1907) qu'étudie

Bowser en détail et à partir duquel elle déduit ses conclusions, sont éloquentes. L'action se déroule près d'une fenêtre à l'intérieur et à l'extérieur d'une maison. N'étant pas plus en mesure d'articuler des disjonctions proximales, Vitagraph prend soin, comme le note Bowser [1983a: 338], de laisser la fenêtre de la maison hors du champ de vision du spectateur. À l'instar des malfaiteurs du *Médecin du château*, le héros du film approche sa main près de son oreille afin d'écouter les bruits extérieurs et de situer les agresseurs dans le hors-scène. De leur côté, ceux-ci font du bruit en plaçant une échelle contre le mur et sont réprimandés par leur chef qui commande le silence en gesticulant. L'empiètement sonore intradiégétique joue un rôle important. L'alternance repose derechef sur des transi-sons. C'est également le cas d'un autre exemple canonique cité par Bowser. Il s'agit de *The Trainer's Daughter; or, A Race for Love*. Dans ce film d'Edison (1907), le plan d'un homme qui sonne l'appel des jockeys en soufflant dans un cornet est inséré dans une scène à l'écurie où ladite fille de l'entraîneur doit se préparer pour la course. Ici, la compréhension du lien entre les espaces beaucoup plus éloignés est rendue possible par la grande portée du cornet. Ce type de communication sonore amplifiée⁶ m'amène à discuter rapidement du second événement sonore de l'alternance que j'ai décrite plus tôt.

La deuxième alternance supérieure du *Médecin du château* (maison/château) met en scène un coup de téléphone à suspense. Il s'agit d'un autre dispositif sonore que plusieurs films de cette époque ont exploité. On aura compris que l'utilisation d'un instrument qui permet de transmettre à distance des sons et de relier des espaces éloignés sert de manière parfaite mon propos. Je ne veux donc pas m'étendre sur la représentation des conversations téléphoniques. Toutefois, je noterai à la suite d'Eileen Bowser [1985] et de Tom Gunning [1991b] que l'introduction de cette nouvelle technologie a permis de naturaliser le pouvoir du cinéma de se déplacer à travers le temps et l'espace. Curieusement, c'est à ce moment que Pathé se déplace dans l'espace de la scène du *Médecin du château* afin de nous offrir deux exceptionnels plans rapprochés de l'épouse et du médecin au téléphone. La visualisation de l'écoute produit un puissant effet dramatique. Mais si toutes les conversations téléphoniques étaient reproduites par un montage alterné après 1908, on sait qu'elles ont d'abord relevé d'une conception théâtrale. Les cinéastes recréaient les coups de téléphone dans des plans d'ensemble en utilisant des décors ou des écrans divisés. La scène et le hors-scène étaient directement juxtaposés. Pour exprimer la simultanéité, on n'effectuait alors pas des transitions spatio-temporelles entre des plans en disjonction distale, mais des transi-sons entre deux aires de jeux distinctes. Le fameux *College Chums* de Porter (1907) est un remarquable exemple d'une telle pratique. À l'intérieur d'iris insérés aux deux extrémités du cadre et situés au-dessus de l'image d'une ville, un couple converse au téléphone. Pour traduire leur échange, Porter anime des lettres qui flottent dans les airs vers l'homme et vers la femme. Une "onde" relie les interlocuteurs. Quelle belle transi-son littéraire !

Le néologisme que je viens d'introduire et la conception que j'ai exposée permettent de mieux nommer et de bien définir l'un des procédés utilisés lors des premières articulations spatio-temporelles. Évidemment, les transi-sons ne constituent pas la seule manière d'effectuer des passages entre deux espaces diégétiques (il existe des transitions "muettes"⁷). Elles ne se limitent ni à l'alternance ni au cinéma des premiers temps puisqu'elles prendront de plus en plus d'importance dans un cinéma qui s'institutionnalise et dans le cinéma sonore. Mais force est d'avouer que, dès 1907/08, la visualisation du son et de l'écoute a joué un rôle important dans la suture de l'espace (particulièrement au sein d'un même lieu) et dans la systématisation du montage alterné. Il fallait tout simplement y prêter l'oreille pour mieux la voir.

Notes

Note de rédaction: Pour les deux figures et les photogrammes, voir la version en anglais, pages 79–86.

1. 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.

2. *Le Médecin du château* (1908) est à la charnière de deux modes de pratique filmique: le système d'attractions monstratives (1895–1908) et le système d'intégration narrative (1908–1915) [Gaudreault et Gunning, 1989: 57].

3. Bien que Tom Gunning m'expliquât après mon intervention au colloque que son analyse visait l'articulation des plans du *Médecin du château* et non le son, il est intéressant de constater que lorsqu'il décrit les plans de *The Lonely Villa* de Griffith (1909), Gunning note cette fois-ci les bruits entendus [1991a: 198]. À mon avis, cela est symptomatique du statut des deux films et de l'attention que l'on porta plus à l'un—le Griffith—qu'à l'autre—le Pathé. Voir à ce sujet l'introduction de mon analyse du *Médecin du château* [Perron, à paraître].

4. Puisque c'est lui qui m'a mis sur la piste du son en me signalant l'écoute des malfaiteurs, il est tout de même curieux qu'Abel ne note pas l'importance du son dans le film de Pathé alors qu'ailleurs, il prend soin de noter certains "sound cues" [1994: 131, 135 et 147]. Quoi qu'il en soit, après mon intervention, lui aussi me confia s'être beaucoup plus intéressé aux plans rapprochés du film qu'à la mise en scène du son.

5. Bien que je traduise mon néologisme, je suis conscient qu'il fonctionne beaucoup moins bien en anglais. L'intérêt en français réside évidemment dans le jeu de mots (il ne manque que le "i" entre transi-son et transition), alors qu'en anglais "sound" et "tion" (prononcé d'ailleurs "shun") sont assez différents. Je crois tout de même que le terme *transi-sound* exprime aussi bien, sinon mieux, que *sound link* (lien sonore) ou *sound bridge* (pont sonore) l'idée que je veux exposer. Ceux-ci, même traduits ou utilisés en français, insistent uniquement sur ce qui sert de lien et non sur la notion de transition.

6. "Il y a disjonction proximale toutes les fois que le spectateur peut supposer, à partir des informations de nature spatiale émise par le film, une possibilité de communication visuelle ou sonore non amplifiée (la lunette d'approche, par exemple, est un moyen d'amplification visuelle et le téléphone, d'amplification sonore) entre deux espaces non contigus rapprochés par le montage..." [Gaudreault et Jost, 1990: 95].

7. D'ailleurs, tout juste avant l'extrait du *Médecin du château* que j'ai décrit, il y a des transitions spatio-temporelles directes "muettes" entre la maison et le château. Il s'agit cependant de deux lieux entre lesquels la distance a bien été marquée.

Bibliographie

- Abel, Richard [1994]. *The Ciné Goes to Town; French Cinema, 1896–1914*, Berkeley: University of California Press.
- Belloi, Livio [1992]. "Poétique du Hors-champ," *Revue belge du cinéma*, 31.
- Bowser, Eileen [1983a]. "Toward Narrative, 1907: *The Mill Girl*," *Film Before Griffith*, édité par J. L. Fell, Berkeley: University of California Press, 330–338.

- [1983b]. "Griffith's Film Career Before *The Adventures of Dollie*," *Film Before Griffith*, édité par J. L. Fell, Berkeley: University of California Press, 367–373.
- [1984]. "Old Isaacs the Pawnbroker et le raccordement d'espaces éloignés," *Davia Wark Griffith*, sous la direction de J. Mottet, Paris: L'Harmattan, 31–43.
- [1985]. "Le coup de téléphone dans les films des premiers temps," *Les Premiers ans du cinéma français*, sous la direction de Pierer Guibbert, Perpignan: Institut Vigo.
- [1990]. *The Transformation of Cinema 1907–1915*, New-York: Charles Scribner's Sons.
- Chion, Michel [1990]. *L'audio-vision*, Paris: Nathan.
- [1992]. *Le son au cinéma*, Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma.
- Dufresne, Mikel [1991]. *L'oeil et l'oreille*, Paris: Éditions Jean-Michel Place.
- Gaudreault, André et Tom Gunning [1989]. "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?" *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, sous la direction de J. Aumont, A. Gaudreault et M. Marie, Paris: Publications de la Sorbonne, 49–63.
- Gaudreault, André et François Jost [1990]. *Le Récit cinématographique*, Paris: Nathan.
- Gunning, Tom [1991a]. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana et Chicago: University of Illinois Press.
- [1991b]. "Heard over the phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde tradition of the terrors of technology," *Screen*, 32, 2, 184–196.
- Pavis, Patrice [1987]. *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Messiaor.
- Perron, Bernard [1992]. "Au-delà du hors-champ: le hors-scène," *Communication (Spectateurs)*, 13.2, p. 85–97.
- [à paraître] "L'alternance du *Médecin du château* (1908): scène/hors-scène," *La firme Pathé Frères (1896–1914)*, Paris: L'Association française de recherche en histoire du cinéma.
- Raynauld, Isabelle [1997]. "Présence, fonction et représentation du son dans les scénarios et les films de Georges Méliès (1896–1912)," *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, sous la direction de Jacques Malthête et Michel Marie, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy.
- [à paraître]. "Importance, présence et représentation du son dans les scénarios et les films Pathé dits muets," *La firme Pathé Frères (1896–1914)*, Paris: L'Association française de recherche en histoire du cinéma.
- Salt, Barry [1985–1986]. "*The Physician of the Castle*," *Sight and Sound* 54, hiver, 284–285.