

# Christian Metz, le montage et les formes de l'alternance

## Christian Metz, Editing and the Forms of Alternation

André Gaudreault and Philippe Gauthier

Volume 26, Number 1, Fall 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037003ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037003ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gaudreault, A. & Gauthier, P. (2015). Christian Metz, le montage et les formes de l'alternance. *Cinémas*, 26(1), 95–108. <https://doi.org/10.7202/1037003ar>

Article abstract

This article is the final part of a text whose goal is to understand the role of Christian Metz's work in the history of theories of editing, and more precisely with respect to alternation devices. In the first part, published in the previous issue of *Cinémas*, the authors highlighted the way in which Metz (in particular through his Grande Syntagmatique table) cleared away much of the ambiguity around definitions of these editing devices. In the second part, the authors examine three problems around "alternate type" devices encountered by Metz in his syntagmatic analysis of the image track of the film *Adieu Philippe* (Jacques Rozier, 1962). These three problems are assuredly topics which must be addressed if we are to be able some day to cast new light on the manner in which crosscutting emerged.

# Christian Metz, le montage et les formes de l'alternance<sup>1</sup>

André Gaudreault et Philippe Gauthier

## RÉSUMÉ

Cet article est la dernière partie d'un texte dont l'objectif est de comprendre le rôle des travaux de Christian Metz dans l'histoire de la théorie sur le montage, plus précisément en ce qui concerne les figures de l'alternance. Dans la première partie, publiée dans le numéro précédent, les auteurs mettaient en lumière la manière dont Metz (notamment grâce à son tableau de la grande syntagmatique) a levé une part importante de l'ambiguïté qui prévalait dans les définitions de ces figures de montage. Dans cette seconde partie, les auteurs examinent trois problèmes concernant les figures de « type alternant » rencontrés par Metz dans le cadre de son analyse syntagmatique de la bande-images du film *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962). Ces trois problèmes représentent en définitive autant de chantiers auxquels il faudra s'attaquer si l'on désire un jour jeter une lumière nouvelle sur les modalités d'émergence du montage alterné.

Dans la première partie de cet article, intitulée « De la filmologie à la sémiologie : les figures de l'alternance au cinéma<sup>2</sup> », nous avons vu comment les propositions théoriques de Christian Metz — notamment son fameux tableau de la « grande syntagmatique » — ont contribué à lever une part importante de l'ambiguïté qui prévalait jusqu'alors dans la définition de certaines figures de montage, et tout particulièrement dans celle de ces deux figures de l'alternance que sont le montage alterné et le montage parallèle (*syntagme* alterné et *syntagme* parallèle dans le vocabulaire metzien).

Mais l'établissement d'une distinction claire entre les deux plus importantes figures de l'alternance n'empêche pas Metz, une fois qu'il passe du monde conceptuel de la réflexion théorique au monde bien réel de la pratique filmique (et de son corollaire du côté des études cinématographiques qu'est l'analyse

de films), de devoir jongler avec ses propres définitions. Cela apparaît de façon manifeste dans le découpage en « segments autonomes » que Metz propose (en collaboration avec Michèle Lacoste<sup>3</sup>) du film *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962), dont l'étude syntagmatique le met aux prises avec une série de problèmes qui font ressortir les lacunes définitionnelles de la GS ; comme nous le mentionnions à la fin de la première partie de cet article, ces lacunes ne sont nulle part plus sensibles et plus visibles que dans les types syntagmatiques reliés à la configuration de l'alternance, ainsi que le reconnaît d'ailleurs Metz (1968, p. 164, note 9), qui soulève lui-même trois « problèmes posés par le fait de l'alternance ».

### Problème n° 1

*Metz juge que, en l'état, la GS ne permet pas de rendre compte de toutes les figures de « type alternant ».* Aussi lui est-il impossible de faire entrer certains segments d'*Adieu Philippine* dans le tableau de la GS. Tel est le cas, par exemple, du segment n° 32, dont voici le descriptif :

Dans la chambre de Liliane, les deux amies se font des confidences. Liliane raconte à Juliette qu'elle est sortie en cachette avec Michel. L'alternance joue ici entre deux séries différentes par leur statut diégétique : l'une est donnée comme actuelle, l'autre comme passée et comme *racontée* par l'une des héroïnes (Metz 1968, p. 163 ; c'est l'auteur qui souligne).

Puisqu'il y a *alternance*, il devrait s'agir ici (suivant le tableau de la GS) soit d'un syntagme *alterné*, soit d'un syntagme *parallèle*. Le problème, c'est que le segment ne répond aux critères ni de l'un ni de l'autre de ces deux types syntagmatiques. En effet, le segment n° 32 ne saurait être un syntagme parallèle puisque l'alternance assigne ici un « rapport [temporel] précis entre [des] motifs » qui, au demeurant, n'ont pas « valeur symbolique » (Metz 1968, p. 127) ; d'où « le rattachement provisoire [de ce segment] au syntagme alterné » (p. 163), mais « d'un type "alterné" [...] relativement rare » qui, combinant présent et passé, ne peut pas (pas encore, disons) trouver sa place dans le tableau de la GS :

[...] les deux séries, même prises chacune en bloc, ne sont pas simultanées, puisque la série « conversation Liliane-Juliette » est globalement postérieure à la série « rendez-vous Liliane-Michel » (flash-back alterné) (Metz 1968, p. 163).

Metz aurait peut-être pu faire un pas de plus en créant une nouvelle catégorie (le *syntagme alterné en flash-back*, par exemple), mais il laisse le problème en suspens en disant qu'« il faudra sans doute [...] redéfinir [ce type] ultérieurement comme un type spécifique, dont la place dans le tableau d'ensemble de la syntagmatique reste à déterminer » (p. 163-164). L'alternance peut donc donner lieu à d'autres figures que les seuls syntagmes *alterné* et *parallèle*. Metz dira même en toutes lettres — dans des notes écrites après la publication de son livre<sup>4</sup> et où il fait une critique de son tableau de la GS — qu'il « faudrait *au minimum* subdiviser le syntagme alterné en plusieurs sous-types<sup>5</sup> ». La fameuse question du segment n° 32 d'*Adieu Philippine* reviendra d'ailleurs le hanter dans ces mêmes notes :

*Critique de ce tableau*

[...] Même dans des films dont le montage reste assez traditionnel, certaines séquences n'entrent nulle part dans mon tableau.  
Ex. le n° 32 d'*Adieu Philippine* (p. 163 dans mon livre)

## Problème n° 2

Metz admet l'impossibilité où il se trouve, en l'absence d'une « théorie sémiotiquement rigoureuse<sup>6</sup> » susceptible de résoudre le problème, de déterminer si une séquence entrecoupée d'inserts doit être considérée comme un segment autonome à inserts multiples<sup>7</sup> ou comme appartenant à l'un des deux types de syntagme alternant (*parallèle et alterné*). Dans son travail d'analyse d'*Adieu Philippine*, Metz rencontre en effet un certain nombre d'exemples de *séquences entrecoupées d'inserts*<sup>8</sup> qui l'amènent à prendre en compte « le phénomène de [...] la *transformation de l'insert* [...] en un segment autonome à inserts multiples, et de là en un *type alternant* » (Metz 1968, p. 164, note 9; souligné dans le texte) et à rechercher des critères qui lui permettraient de déterminer le seuil à partir duquel le sémiologue peut considérer qu'il y a bel et bien alternance. Ces critères seront au nombre de deux.

## Premier critère

Celui des deux qui paraît le mieux circonscrit (et qui, donc, se présente de la façon la plus nette) se rapporte au traitement que le cinéaste aura accordé à certains inserts en les déployant sur (au moins) deux plans consécutifs. Dès lors que se trouve, dans une *séquence entrecoupée d'inserts*, un insert constitué de plus d'un plan, le syntagme d'accueil desdits inserts perd son « statut » de *segment autonome à inserts multiples* (pour reprendre les termes de Metz). Ainsi du segment n° 24, dont l'un des inserts, montrant Michel au téléphone, est un insert *composé* (ou, encore, *pluriponctuel*<sup>9)</sup> :

[...] *deux d'entre eux* [deux des plans montrant Michel] *sont groupés en une suite*; ils ne fonctionnent pas comme inserts mais constituent une série (Metz 1968, p. 161 ; c'est nous qui soulignons).

En conséquence de quoi Metz qualifie le segment en cause de *syntagme alterné*.

Metz recourt à deux autres reprises au critère de la « pluriponctualité » : la première fois à propos du segment n° 12 et la seconde à propos des segments n°s 22 et 23. Le segment n° 12 est une *séquence entrecoupée d'inserts* mais, puisque l'un de ceux-ci est un insert composé, les inserts en question ne peuvent être considérés comme des plans autonomes. Le seul fait de la pluriponctualité de l'un des inserts semble en effet suffire pour qu'une suite d'inserts acquière un statut « supérieur » qui, dans le cas qui nous occupe ici, permet au segment n° 12 d'être reconnu comme *syntagme alterné* (au même titre que le segment n° 24) :

Dans le studio de projection, on voit alternativement la salle (où sont réunis les deux filles, Pachala, le client), et l'écran sur lequel défilent les rushes d'un film publicitaire raté. Entre ces rushes, de plus en plus drôles, sont intercalés les plans des spectateurs. [...] parmi les évocations des spectateurs, l'une au moins (par ailleurs semblable aux autres) *comporte deux plans consécutifs* (Metz 1968, p. 157 ; c'est nous qui soulignons).

C'est à l'inverse le défaut de pluriponctualité qui est invoqué pour statuer sur la nature des segments n°s 22 et 23. Il s'agit bel et bien ici, écrit Metz (1968, p. 160), d'« une scène avec inserts,

et non d'un syntagme alterné», l'une des raisons avancées étant que le « visage des jeunes filles [...] n'occupe jamais deux plans consécutifs ». Ainsi les deux segments considérés restent-ils autonomes l'un par rapport à l'autre.

### Deuxième critère

Le deuxième critère qui se dégage de l'analyse du film de Rozier se décline en deux aspects complémentaires qui, d'une certaine façon, concernent tous deux l'*envergure* de la suite d'inserts : à savoir le *nombre* et la *durée*.

Tournons-nous d'abord du côté du segment n° 20, constitué de quatre plans de Michel enchâssés dans le segment n° 19, à l'occasion d'un échange téléphonique entre les jeunes filles et Michel. Ici, juge Metz, les inserts montrant Michel ne sont pas en nombre suffisant pour avoir valeur de « série » ; leur fréquence n'est tout simplement pas assez élevée. De plus, l'ensemble qu'ils forment n'est pas d'une durée assez longue pour qu'ils puissent constituer l'un des deux volets d'un syntagme alterné (leur développement étant jugé trop embryonnaire<sup>10</sup>). Ce qui est en jeu, dans le cas du segment n° 19, c'est donc non seulement la fréquence des inserts, leur récurrence (= nombre), mais aussi la valeur temporelle de l'ensemble qu'ils constituent, son importance « durative » en quelque sorte (= durée) :

Les épisodes sont vécus du côté des jeunes filles, les plans de Michel n'étant ni assez *développés* ni assez *fréquents* pour constituer la deuxième série d'un syntagme alterné (Metz 1968, p. 159 ; c'est nous qui soulignons).

Les plans de Michel sont, écrit Metz, des « inserts diégétiques déplacés » (p. 159), qui représentent « 4 occurrences du motif B », « 4 images [considérées comme] 4 apparitions légèrement variantes d'un même insert » (p. 160). Cette *séquence entrecoupée d'inserts* (ce *segment à inserts multiples* aurait dit Metz) ne peut ainsi être rangée du côté des syntagmes de « type alternant », d'où sa catégorisation comme *séquence par épisodes*.

Metz fait intervenir ce deuxième critère dans deux autres cas, où il conjugue les aspects *nombre* et *durée* dans des termes qui ne permettent pas toujours de distinguer nettement ce qui revient à

l'un de ce qui revient à l'autre. Ainsi des segments n<sup>os</sup> 22 et 23 (déjà traités plus haut par rapport au critère de la pluriponctualité), qui présentent une alternance à peine esquissée :

L'insistance sur les détails de l'atmosphère du studio (plans sur le chef d'émission, sur la table d'écoute), et l'*évocation* au contraire *très rapide* du visage des deux jeunes filles [...] montrent qu'il s'agit d'une scène avec inserts, et non d'un syntagme alterné (Metz 1968, p. 160 ; c'est nous qui soulignons).

La cause est entendue : une simple évocation ne permet pas, aux yeux de Metz, de tisser des liens assez solides entre deux séries pour qu'on convienne que leur conjugaison donne naissance à un *syntagme alterné*.

Metz repère en outre un cas où l'alternance est si discrète qu'il ne vaut même pas la peine de traiter les inserts en cause comme des plans autonomes (ainsi vont-ils jusqu'à perdre leur qualité même d'inserts) ; il s'agit du segment n<sup>o</sup> 68 :

La séquence se termine sur une alternance entre des plans d'Horatio abandonné et des autres qui s'éloignent en riant, alternance *trop discrètement ébauchée* pour donner lieu à un syntagme particulier (Metz 1968, p. 172 ; c'est nous qui soulignons).

Les plans qui distillent ce soupçon d'alternance ont si peu d'envergure, ils sont si peu prégnants que Metz ne les juge pas assez développés pour que le rapport qu'ils établissent avec les plans montrant l'action principale puisse engendrer un *syntagme alterné*.

Dans son analyse du segment n<sup>o</sup> 20, Metz amène par ailleurs une précision intéressante, concernant cette fois la seule durée des inserts — il parle alors de « temps d'occupation de l'image » —, durée qui n'est d'ailleurs pas ici suffisante pour que le segment considéré bascule du côté du *syntagme alterné* :

Il arrive qu'on trouve en enclave dans un segment autonome A non point 1 insert B, mais 3 ou 4 inserts B reprenant tous le même motif et séparés les uns des autres par des retours au syntagme d'accueil. Lorsque la disproportion quantitative entre le temps d'occupation de l'image par A et le temps d'occupation de l'image par B est trop forte, il est impossible de coder « syntagme alterné » (Metz 1968, p. 159-160).

Autrement dit, pour que le segment d'accueil d'une série d'inserts accède au statut de l'alternance, il faut que les inserts aient un minimum de présence écranique.

Autre cas patent de segments qui sont à ranger du côté de l'évocation, et dont Metz ne juge qu'en fonction de l'aspect *durée*, la conversation téléphonique entre la femme de Pachala et Michel (n<sup>os</sup> 30 et 31). Du premier de ces segments, le sémiologue dit ce qui suit :

Conversation téléphonique, avec inserts de l'un des correspondants. La femme de Pachala reçoit un appel de Michel; on ne voit ce dernier que *par brefs instants*. En revanche le bureau de Pachala, où celui-ci dort sur un divan, est longuement évoqué, la scène se prolongeant après l'appel téléphonique (Metz 1968, p. 163; c'est nous qui soulignons).

Il est aussi des cas où Metz ne tient compte que du seul aspect *nombre* du deuxième critère. Ainsi du segment n<sup>o</sup> 24 (répondant en outre, comme on l'a vu, au critère de la pluriponctualité), qui entrelace des plans en provenance de deux « thèmes », sur la base d'une récurrence assez imposante pour que les inserts perdent leur statut d'inserts<sup>11</sup>. D'où la reconnaissance du segment en question comme *syntagme alterné* (plutôt que comme *segment autonome à inserts multiples*) :

[...] il n'y a pas d'égalité rigoureuse, à cet égard, entre les deux « thèmes ». Mais les plans de Michel sont *nombreux* et [...] constituent une série, qui alterne avec une série plus longue (Metz 1968, p. 161; c'est nous qui soulignons<sup>12</sup>).

### Problème n<sup>o</sup> 3

Metz concède que sa GS, pour être pleinement opérationnelle, devrait pouvoir se fonder sur cette théorie sémiotiquement rigoureuse qu'il appelle de ses vœux et qui lui permettrait de distinguer les « alternances vraies » des « pseudo-alternances ». Pour Metz (1968, p. 164, note 9), les alternances vraies sont « celles qui installent dans le film une bifidation narrative »; c'est le cas notamment lorsqu'un segment montre alternativement les séries d'images de deux événements « distincts<sup>13</sup> »: il est alors à ranger du côté du *syntagme alterné*. Quant aux pseudo-alternances, ce sont celles

« qui se réduisent à un va-et-vient visuel au sein d'un espace unitaire, ou bien qui tiennent simplement à ce que le *sujet filmé* présente par lui-même un aspect vaguement "alternant" sous tel ou tel rapport » (*ibid.* ; souligné dans le texte). La pseudo-alternance se caractérise ainsi par le fait que, malgré les apparences, l'action montrée forme, au fond, une — et une seule — unité événementielle ; c'est le cas, par exemple, du segment n° 3, que ses champs-contrechamps pourraient à première vue faire passer pour un syntagme alterné, mais que Metz range plutôt du côté d'un autre type syntagmatique, celui de la *scène* :

Pendant [...] la conversation [...], une série de champs-contrechamps montre alternativement chacun des interlocuteurs au moment où il parle. L'alternance des plans [...] ne nuit pas à l'unité de l'action : une conversation au café. [...] Pour vérifier qu'il s'agit bien d'une scène et non d'un syntagme alterné, on peut essayer de la commuter mentalement avec un plan autonome : la commutation est tout à fait possible : une prise de vue unique aurait permis de traiter le même sujet sans différence, sinon de connotation. L'alternance, simple va-et-vient de caméra, n'a dans ce passage aucune fonction *distinctive* (Metz 1968, p. 153 ; souligné dans le texte).

Autrement dit, l'un des critères pour séparer l'ivraie (« la pseudo-alternance ») du bon grain (« l'alternance vraie ») pourrait se résumer comme suit : s'il s'avère que l'action aurait pu être filmée en un seul plan (donnant ainsi lieu à un *plan-séquence*, sous-type pour Metz du *plan autonome*), il s'agit d'un cas de pseudo-alternance.

On trouve néanmoins dans l'analyse du film de Rozier deux exemples qui semblent contredire ce critère de différenciation : Metz considère en effet les segments n°s 12 et 43 comme des occurrences de *syntagme alterné*, même si ces segments se déroulent dans un seul et même lieu, et auraient pu de ce fait être captés par une seule caméra, en un seul *plan-séquence*<sup>14</sup>.

\* \* \*

Comme on aura pu le constater, c'est plus souvent qu'autrement la compréhension de la diégèse (soit, le signifié), plutôt

que la composition formelle (le signifiant), qui l'emporte dans la GS lorsqu'il s'agit de déterminer si on a affaire ou non à une figure de « type alternant <sup>15</sup> ». Martin Lefebvre serait d'accord avec nous, qui écrit :

Ce qui intéresse Metz en définitive, c'est bien ça : le romanesque (c'est-à-dire le diégétique, la construction d'un monde à travers les opérations de la fiction et les opérations langagières, codiques, du cinéma). C'est à ce prix qu'il est prêt à laisser tomber certains « détails » formels. C'est l'intellection du signifié (la diégèse) qui compte en premier lieu <sup>16</sup>.

C'est effectivement l'analyse du monde construit par les opérations langagières du cinéma qui, au fond, semble intéresser davantage Metz, et ce, même si sa réflexion sur la GS se déploie en principe au double niveau de la « forme » langagière et du « contenu » diégétique. En effet, selon Metz (1968, p. 143-144), l'analyse complète d'un film ne peut se faire qu'en étudiant à la fois la diégèse (l'univers filmique présenté à l'écran) et le montage (les unités de temps constituant le film) ; autrement, précise-t-il, « cela revient à examiner des signifiés sans tenir compte de leurs signifiants » ou, à l'inverse, à « opérer sur des signifiants sans signifiés ».

Dans le cadre de la réflexion de longue haleine menée par les deux auteurs du présent texte <sup>17</sup>, il est plus important encore que dans le cadre de la réflexion metzienne sur la GS de faire une place toute particulière aux préoccupations d'ordre strictement *formel* (sans pour autant négliger celles qui relèvent plutôt du *contenu*). En effet, comme notre objectif principal est de produire, *in fine*, une étude généalogique des figures de l'alternance <sup>18</sup> et de mettre en évidence les paramètres de leur implantation au sein du cinéma institutionnel, nous pensons qu'il nous faut d'abord mettre en lumière les procédés auxquels on a eu recours, sur le plan formel, avant que les pratiques discursives du montage n'aient été « codifiées ». C'est en tout cas ce principe qui nous a guidés dans l'examen systématique des vues de cette époque auquel nous nous sommes livrés au cours des dernières années, et qui nous a amenés à conclure que les figures de montage réparables au cours de la période où règne le paradigme de la

cinématographie-attraction<sup>19</sup> n'obéissent (bien entendu, serions-nous tentés d'ajouter) à aucune règle établie et connaissent des variations multiples, parfois fort subtiles. C'est en raison de l'absence de toute normalisation (condition essentielle d'un paradigme comme celui de la cinématographie-attraction) qu'il nous est ainsi apparu crucial d'étudier, au cours de notre recherche, tous les agencements de plans présentant une quelconque forme d'alternance (lesquels sont d'ailleurs particulièrement foisonnants au début des années 1900).

Dans la poursuite de notre recherche, nous tenterons de dépasser les diverses apories dont les textes de Metz font état (et qui sont toujours actuelles, près de cinquante ans plus tard... comme quoi la théorie et l'histoire du cinéma ont encore pas mal de chemin à faire). Il nous faudra d'ailleurs revenir sur les hypothèses du sémiologue français pour tenter notamment de résoudre la question de la place que doit occuper dans l'histoire du montage alterné ce « genre » — particulièrement répandu dans les années 1900 à 1906 — qui regroupe les vues dans lesquelles un personnage (un concierge, le plus souvent) se penche, en toute indiscretion, pour observer une scène à travers le trou d'une serrure, action normalement présentée par un montage qui fait *alterner* systématiquement sur l'écran *sujet regardant* et *objet du regard*<sup>20</sup>. S'agit-il ou non, en l'occurrence, de véritables cas de montage alterné ?

La question se pose de la même manière pour cet autre genre de vues, lui aussi fondé sur l'acte de regarder, dont l'« argument » de base se réduit à montrer des personnages qui, par le truchement de dispositifs optiques tels que microscopes, télescopes et autres lunettes d'approche, scrutent le monde qui les entoure<sup>21</sup>. Il y a certes, en l'occurrence, *alternance systématique* entre *sujet regardant* et *objet du regard*, mais sommes-nous pour autant en présence de véritables cas de montage alterné ?

On pourra aussi peut-être enfin statuer, de manière aussi « définitive » que possible, sur la place que doit occuper, dans l'histoire des figures de l'alternance, ce film fétiche qu'est *Attack on a China Mission* (*L'attaque d'une mission en Chine*, James Williamson, 1900), souvent considéré comme l'exemple *le plus précoce* de montage alterné, et voir en quoi sa structure « narrative<sup>22</sup> », tout

de même fondée sur une forme d’alternance, ne répond pas aux critères minimums de ce qu’est, au fond, la figure du montage alterné.

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. Voir Gaudreault et Gauthier 2015. Cet article en deux parties est issu d’une communication présentée au colloque intitulé « Le paradigme sémiologique et la pensée “cinématographique” de Christian Metz », qui s’est tenu à l’Université de Zurich du 12 au 14 juin 2013 et 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. Le statut de Lacoste dans le travail d’analyse d’*Adieu Philippine* n’est pas clair. Dans le tome 1 des *Essais*, Metz (1968, p. 149) précise que « [l]e travail qui constitue [la] section III a été mené à bien avec la collaboration de Michèle Lacoste ». Cette section comprend les textes n<sup>os</sup> 6 et 7, intitulés « Tableau des “segments autonomes” du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier » (p. 151-175) et « Étude syntagmatique du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier » (p. 177-181). Or, ces deux textes ont déjà paru en 1967, tous deux dans la revue *Image et Son*, et le premier (largement remanié en 1968) n’était signé que de *la seule* Michèle Lacoste (voir Lacoste 1967 et Lacoste et Metz 1967). Dans la suite de cet article, nous ferons référence à « Metz » plutôt qu’à « Metz et Lacoste », puisque c’est sur les textes des *Essais* (qui ne sont pas à proprement parler cosignés) que nous nous appuyons.

4. Voir Christian Metz, « Topo susceptible de servir de “partie introductive” et/ou conclusive à tout exposé sur ma “grande syntagmatique”, pour situer cette dernière à l’usage d’un quelconque public peu sémiologisé (ou même un peu plus sémiologisé) », note manuscrite conservée à la Bibliothèque du film (BiFi) à Paris (ms. CM1441), neuf feuillets, s. p., s. d. ; nous remercions Martin Lefebvre d’avoir porté ce document à notre connaissance et d’en avoir mis une copie à notre disposition.

5. C’est l’auteur qui souligne ; Metz suggère aussi — dans ces mêmes notes — qu’il lui faudrait reprendre à zéro la réflexion sur les types syntagmatiques, en s’inspirant notamment de la grammaire générative et transformationnelle : « Je suis parti du principe que les unités de ces 2 ordres coïncidaient : *hypothèse structuraliste* non chomskyenne. [...] Chomsky serait donc utile par son hypothèse de la *double structure* (de

surface/profonde), plutôt que par les *règles précises d'engendrement grammatical*, ce qui est autre chose. » À notre connaissance, Metz n'ira pas dans cette direction, ce que feront en revanche Dominique Chateau (1986) et Michel Colin (1989), chacun de leur côté. Chateau approfondit le modèle metzien en posant les prolégomènes d'une « modélisation » générative à partir notamment des travaux de Chomsky. Pour sa part, Colin (1989, p. 38) se fonde sur les règles de sous-catégorisation lexicale de Chomsky pour proposer de nouvelles règles de classification des syntagmes de la GS permettant de « déduire beaucoup plus de types [syntagmatiques] que ce que représente le tableau [de la GS] ». Pour une analyse détaillée des travaux de Chateau et de Colin en rapport avec la grande syntagmatique, voir Buckland 2000, p. 109-140.

6. Metz écrit : « La solution supposerait peut-être qu'une théorie sémiotiquement rigoureuse soit mise sur pied pour rendre compte de *deux faits* qui l'un et l'autre sont très "sensibles" dans les films, mais encore mal élucidés : 1° [...] la *transformation de l'insert* [...] en un *type alternant*; [...] 2° la distinction entre les *alternances vraies* [...] et les *pseudo-alternances* [...] » (Metz 1968, p. 164, note 9; souligné dans le texte).

7. Pour désigner ce que nous appelons ici une « séquence entrecoupée d'inserts », Metz a constamment recours à l'expression « *segment autonome à inserts multiples* », mais il nous semble que la formulation prête à confusion et qu'elle constitue même une contradiction dans les termes. En effet, le premier type de *segment autonome* selon Metz (rappelons que les sept autres types sont des *syntagmes*) est le « *plan autonome* ». Comme les inserts sont bel et bien considérés par Metz comme des *segments*, il aurait mieux valu, selon nous, parler de « *syntagme à inserts multiples* » plutôt que de « *segment autonome à inserts multiples* », d'autant plus que le « plan autonome » ne peut, par définition, accueillir d'inserts puisqu'il s'agit d'UN plan.

8. Ce sont « les segments n<sup>os</sup> 12, 20, 22, 24, 30-31 » (Metz 1968, p. 164, note 9).

9. Pour plus de détails sur ce qu'on entend par « pluriponctuel » ou par « pluriponctualité » (ainsi que par « uniponctuel » et « uniponctualité »), voir Gaudreault 1988 (en particulier le chapitre 1).

10. À partir de quelle durée au juste un segment permet-il le basculement du côté du syntagme alterné ? Le texte reste muet sur la question.

11. Voilà un critère dont les frontières restent quelque peu incertaines. À partir de combien d'inserts au juste un *segment à inserts multiples* doit-il être considéré plutôt comme un syntagme alterné ? Le texte ne se prononce pas non plus sur cette question.

12. Dans la version première du texte, signée de la seule Michèle Lacoste (1967, p. 87), le passage que nous venons de citer se lisait comme suit : « [...] les plans de Michel sont nombreux, et surtout, *critère absolu*, deux d'entre eux sont groupés en une suite [...] » (c'est nous qui soulignons). L'idée selon laquelle il s'agirait là d'un *critère absolu* est passée à la trappe. Par ailleurs, comme il nous a fallu, pour ne pas embrouiller les choses, tronquer le texte original de la citation à deux reprises, nous jugeons utile de fournir au lecteur la citation complète : « [...] les plans de Michel sont *nombreux* et *deux d'entre eux sont groupés en une suite*; ils ne fonctionnent pas comme inserts mais constituent une série, qui alterne avec une série plus longue » (Metz 1968, p. 161; c'est nous qui soulignons).

13. « L'action [...] comporte [...] d'assez nombreux passages où le récit se ramifie, et où deux séries *distinctes* de "petits faits" apparaissent par alternance : les syntagmes alternés prennent en charge cette structure en contrepoint » (Metz 1968, p. 180; c'est nous qui soulignons).

14. Le segment n° 12 (visionnage des *rushes* d'un film publicitaire dans le studio de production) aurait en effet très bien pu être capté dans un seul plan, par une seule caméra placée derrière les spectateurs, avec l'écran et ce qui s'y affiche en arrière-plan. Il est vrai que ce qui passe sur l'écran se déroule dans un autre lieu. C'est probablement la

raison pour laquelle Metz prend le parti de ranger la séquence dans la catégorie du syntagme alterné. Le segment n° 43 est également considéré comme une occurrence de syntagme alterné, même si l'action se déroule dans un seul lieu, de l'aveu même de Metz : « *Dans un même lieu* (le plateau d'un studio de télévision), trois séries diégétiquement simultanées alternent à l'image sur un rythme rapide [...] » (Metz 1968, p. 166 ; c'est nous qui soulignons). Il est vrai que le plateau est subdivisé en *sous-lieux* distincts (« 1. — Table d'écoute [...] 2. — Plateau » proprement dit et « 3. — Écrans-témoins »), ceci expliquant probablement cela.

15. Le cas du segment n° 12 fait à cet égard figure d'exception, dans la mesure où les raisons invoquées par Metz pour le considérer comme un *syntagme alterné* semblent ici privilégier plutôt la « forme » que le « fond » : « Si l'on considérait ce segment autonome comme une scène [...], on rendrait tout aussi bien compte de la littéralité des événements narrés, mais non point de la construction qui préside à leur narration ; l'effet d'alternance est manifestement systématique et concerté » (Metz 1968, p. 157).

16. Communication par courriel avec les deux auteurs, en date du 11 juin 2014.

17. Voir Gaudreault et Gauthier 2015, p. 159.

18. Ouvrage en cours d'écriture portant sur l'avènement du montage alterné, provisoirement intitulé *From Pathé to Griffith: The Emergence of Crosscutting to 1915* (Columbia University Press, à paraître en 2017).

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

20. Mentionnons notamment des vues comme *Par le trou de la serrure* (Pathé, 1901), *Un coup d'œil par étage* (Pathé, 1904) et *The Inquisitive Boots* (Hepworth, 1905).

21. Comme dans des vues telles que *Grandma's Reading Glass* (Smith, 1900), *As Seen through a Telescope* (Smith, 1900), *Ce que l'on voit de mon sixième* (Pathé, 1901) et *Un drame dans les airs* (Pathé, 1904).

22. Les guillemets sont là pour rendre compte du fait que, malgré son aspect franchement narratif, cette vue de 1900 répond aussi, et dans une large mesure, aux impératifs du régime de l'attraction ; voir Dulac et Gaudreault 2007 pour plus de détails à ce sujet.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

**Buckland 2000** : Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

**Chateau 1986** : Dominique Chateau, *Le cinéma comme langage*, Bruxelles, AISS, 1986.

**Colin 1989** : Michel Colin, *La grande syntagmatique revisitée*, Limoges, TRAMES, Université de Limoges, 1989.

**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 1988** : André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit* [1988], Québec/Paris, Éditions Nota bene/Armand Colin, 1999.

**Gaudreault 2008** : André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

**Gaudreault et Gauthier 2015** : André Gaudreault et Philippe Gauthier, « De la filmologie à la sémiologie : les figures de l'alternance au cinéma », *Cinémas*, vol. 25, n° 2-3, 2015, p. 159-172.

**Lacoste 1967** : Michèle Lacoste, « Tableau des segments autonomes du film “Adieu Philippine” », *Image et Son*, n° 201, 1967, p. 81-94.

**Lacoste et Metz 1967** : Michèle Lacoste et Christian Metz, « Étude syntagmatique du film “Adieu Philippine”, de Jacques Rozier », *Image et Son*, n° 201, 1967, p. 95-98.

**Metz 1968** : Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Paris, Klincksieck, 1968.

#### ABSTRACT

### **Christian Metz, Editing and the Forms of Alternation**

**André Gaudreault and Philippe Gauthier**

This article is the final part of a text whose goal is to understand the role of Christian Metz's work in the history of theories of editing, and more precisely with respect to alternation devices. In the first part, published in the previous issue of *Cinémas*, the authors highlighted the way in which Metz (in particular through his Grande Syntagmatique table) cleared away much of the ambiguity around definitions of these editing devices. In the second part, the authors examine three problems around “alternate type” devices encountered by Metz in his syntagmatic analysis of the image track of the film *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962). These three problems are assuredly topics which must be addressed if we are to be able some day to cast new light on the manner in which crosscutting emerged.