

Université de Montréal

Pour une histoire et une esthétique
de l'écran fragmenté
au cinéma

par
Philippe Mathieu

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Novembre 2010

© Philippe Mathieu

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Pour une histoire et une esthétique de l'écran fragmenté au cinéma

présenté par :
Philippe Mathieu

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

André Habib
président-rapporteur

Bernard Perron
directeur de recherche

André Gaudreault
membre du jury

Le 28 janvier 2011

Résumé

Bien que son existence soit presque aussi vieille que le cinéma, l'écran fragmenté (que les académiciens et autres professionnels du cinéma de langue anglaise désignent communément sous l'appellation « split screen ») n'a jamais fait l'objet d'analyses véritablement approfondies. Quand il est mentionné dans les livres d'histoire, l'écran fragmenté est rapidement esquivé. Pourtant, ses apparitions sont nombreuses. Ce mémoire de maîtrise cherche à corriger nombre d'idées préétablies en exposant l'histoire de cette manifestation visuelle, en commençant des débuts (le « cinéma des premiers temps ») jusqu'à l'arrivée du « cinéma numérique » du nouveau millénaire.

Mots-clés : Écran fragmenté, écran divisé, écran multiple, fragmentation, polyvision, montage spatial, écran, cadre, cadre et cinéma, Abel Gance, Brian De Palma, *Napoléon*, *Timecode*, *The Boston Strangler*, *The Thomas Crown Affair*, *The Tracey Fragments*, cinéma numérique, montage et cinéma, histoire du montage cinématographique.

Abstract

Despite the fact its existence is almost as old as cinema itself, the fragmented screen (commonly known as « split screen » in the academic and professional world of the seventh art) has never been the object of serious and exhaustive analysis. When mentioned in history books, the fragmented screen is quickly eluded. And yet its appearances are numerous. This Master thesis aims at rectifying a number of pre-established ideas by exposing the history behind this visual manifestation, from early cinema to the arrival of digital films.

Keywords : Fragmented screen, split screen, multiple screen, fragmentation, polyvision, spatial montage, screen, frame, frame and cinema, Abel Gance, Brian De Palma, *Napoléon*, *Timecode*, *The Boston Strangler*, *The Thomas Crown Affair*, *The Tracey Fragments*, digital cinema, editing and film, history of film editing.

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des figures.....	vi
Remerciements.....	xii
Introduction.....	1
1. De quelques problèmes de définition.....	6
1.1 Le split screen comme écran fragmenté.....	7
1.2 Pourquoi l'écran fragmenté ?.....	12
1.3 Quels écrans fragmentés ?.....	14
1.3.1 L'écran divisé.....	14
1.3.2 L'écran multiple.....	15
1.3.3 L'écran mosaïque.....	15
2. L'émergence de l'écran fragmenté au cinéma (1901-1917).....	15
2.1 L' « Origine » de l'écran fragmenté au cinéma.....	15
2.1.1 La conversation téléphonique.....	21
2.1.2. L'écran fragmenté et les autres formes de représentation spatiale.....	40
2.1.2.1 Les espaces distincts.....	40
2.1.2.2 L'espace des rêves.....	47
2.2 Retour sur l'émergence de l'écran fragmenté au cinéma.....	50
3. Les avant-gardes historiques et le « cinéma des expérimentations » (1917-1933).....	52
3.1 La notion de « l'avant-garde » cinématographique.....	52
3.2 Abel Gance.....	57
3.2.1 La Polyvision.....	61
3.2.2 <i>Napoléon</i>	64
3.3 Dziga Vertov et le « ciné-œil ».....	69
3.4 Les avant-gardes américaines ou le « cinéma des expérimentations ».....	75
4. L'expansion écranique et l'hybridation des cinémas commerciaux et expérimentaux (1953-1981).....	84
4.1 Retour sur les années 1930 et 1940 : le paradigme du classicisme hollywoodien.....	84
4.2 Le déclin d'Hollywood et l'arrivée des nouveaux formats.....	87
4.2.1 Le Cinerama.....	87
4.2.2 Le retour de la téléphonie.....	92
4.3 L'« Expanded Cinema » rencontre le « Nouvel Hollywood ».....	97
4.3.1 « L'âge d'or ».....	100
4.3.1.1 Brian De Palma.....	112
5. Le montage « spatial » et le cinéma numérique (2000-2010).....	117
5.1 Le « paradigme » du numérique et du « montage spatial ».....	118
5.1.1 <i>Timecode</i>	120

5.2 Et après?	125
5.2.1 <i>Conversations with Other Women</i>	128
5.2.2 <i>The Tracey Fragments</i>	131
Conclusion	140
Bibliographie	142

Liste des figures

Figure 1 : <i>Sisters</i> (De Palma, 1973).....	8
Figure 2 : <i>The Tracey Fragments</i> (McDonald, 2007).....	8
Figure 3 : <i>The Dirty Dozen</i> (Aldrich, 1967)	9
Figure 4 : Formation de l'écran mosaïque dans <i>Buffalo 66</i> (Gallo, 1998)	16
Figure 5 : <i>Un homme de tête</i> (Méliès, 1898)	20
Figure 6 : <i>Back to the Future II</i> (Zemeckis, 1989).....	20
Figure 7 : <i>The Story the Biograph Told</i> (McCutcheon, 1904).....	22
Figure 8 : Exemples de panneau simple, double panneau et triple panneau. De gauche à droite, <i>The Medicine Bottle</i> (Griffith, 1909), <i>Le mystère du lit blanc</i> (Jasset, 1911) et <i>L'Affaire Dreyfuss</i> (Nonguet et Zecca, 1908).....	27
Figure 9 : <i>College Chums</i> (Porter, 1907).....	28
Figure 10 : Alternance entre les plans mono-écraniques et l'écran fragmenté dans <i>Max et son chien</i> (Pathé, 1912).....	29
Figure 11 : <i>Max au couvent</i> (Pathé, 1914).....	30
Figure 12 : <i>Dick Carter</i> (Messter, 1914)	31
Figure 13 : <i>Suspense</i> (Smalley et Webber, 1913).....	32
Figure 14 : <i>Die Tango-Königin</i> (Mack, 1913).....	35
Figure 15 : <i>Barberousse</i> (Gance, 1917).....	38
Figure 16 : <i>Le roman de la petite vendeuse</i> (Gaumont, 1911).....	39
Figure 17 : <i>At the French Ball</i> (McCutcheon, 1908).....	42
Figure 18 : <i>Those Awful Hats</i> (Griffith, 1909).....	43
Figure 19 : <i>Beasts of the Jungle</i> (Warren, 1913)	44
Figure 20 : <i>Le Homard</i> (Perret, 1912)	46

Figure 21 : <i>Léonce à la campagne</i> (Perret, 1913).....	47
Figure 22 : <i>Histoire d'un crime</i> (Zecca, 1901)	48
Figure 23 : <i>Life of an American Fireman</i> (Porter, 1903).....	49
Figure 24 : <i>Dream of a Rarebit Fiend</i> (Porter, 1906).....	50
Figure 25 : a) Exemple de peinture cubiste « <i>Portrait de Pablo Picasso</i> » (Gris, 1912) b) Exemple de peinture futuriste « <i>Volumes horizontaux</i> » (Boccioni, 1912)	55
Figure 26 : <i>Ballet Mécanique</i> (Léger et Andrew, 1924).....	56
Figure 27 : <i>La Coquille et le Clergyman</i> (Dulac, 1927)	56
Figure 28 : <i>La Folie du docteur Tube</i> (Gance, 1915)	58
Figure 29 : <i>J'accuse</i> (Gance, 1919	59
Figure 30 : <i>Napoléon</i> (Gance, 1927).....	66
Figure 31 : Scène de l'École de Brienne dans <i>Napoléon</i> (Gance, 1927).....	67
Figure 32 : <i>The Eleventh Year</i> (Vertov, 1928).....	71
Figure 33 : Succession de plans dans <i>Man with a Movie Camera</i> (Vertov, 1929).....	72
Figure 34 : Déroulement de la « destruction du théâtre Bolchoï » dans <i>Man with a Movie Camera</i> (Vertov, 1929)	73
Figure 35 : Succession d'écrans fragmentés dans <i>Enthusiasm</i> (Vertov, 1931)	73
Figure 36 : <i>In Youth, Beside the Lonely Sea</i> (1925) : a) l'épisode de la jeunesse, b) l'épisode de l'âge adulte, et c) l'épisode de l'âge d'or	77
Figure 37 : <i>The Life and Death of 9413 : A Hollywood Extra</i> (Florey et Vorkapić, 1927)	78
Figure 38 : <i>The Love of Zero</i> (Cameron Menzies et Florey, 1928) : a) dynamisme et énergie, b) le passage à la folie, et c) la descente aux enfers	80
Figure 39 : <i>The Fall of the House of Usher</i> (Sibley Watson Jr et Webber, 1928).....	81
Figure 40 : a) <i>Chacun sa chance</i> (Pujol et Steinhoff, 1931), b) <i>A Day at the Races</i> (Wood, 1937) et c) <i>Three Comrades</i> (Borzage, 1938)	84

Figure 41 : <i>The General Died at Dawn</i> (Milestone, 1936).....	85
Figure 42 : <i>It's Always Fair Weather</i> (Donen et Kelly, 1955) : a) les rêves et ambitions des trois amis, b) la vie amoureuse des trois amis, et c) ce que sont devenus les trois amis	90
Figure 43 : <i>Funny Face</i> (Donen, 1957)	91
Figure 44 : <i>Indiscreet</i> (Donen, 1958).....	93
Figure 45 : <i>The Pillow Talk</i> (Gordon, 1959).....	94
Figure 46 : <i>The Grass is Greener</i> (Donen, 1960) : a) Victor aperçoit une saleté dans son verre, b) Victor la jette ensuite vers la droite, et c) Charles, étonné, vient de recevoir une goutte d'on ne sait où..	95
Figure 47 : <i>Lover Come Back</i> (Mann, 1961)	96
Figure 48 : <i>Chelsea Girls</i> (Warhol et Morrissey, 1966)	97
Figure 49 : <i>The Thomas Crown Affair</i> (Jewison, 1968).....	101
Figure 50 : <i>The Boston Strangler</i> (Fleischer, 1968) : a) plan frontal sur le facteur, b) transformation du cadre, et c) le concierge monte les escaliers	104
Figure 51 : <i>The Boston Strangler</i> (Fleischer, 1968) a) le concierge dépose le courrier, b) les voisines viennent ramasser leur courrier, et c) même action représentée simultanément dans les cadres de gauche et de droite.....	106
Figure 52 : <i>Symbiopsychotaxiplasm : Take One</i> (Greaves, 1968).....	108
Figure 53 : Exposition des plans-séquence dans l'écran multiple de <i>Symbiopsychotaxiplasm : Take One</i> (Greaves, 1968).....	108
Figure 54 : <i>Eagles Over London</i> (Castellari, 1969)	110
Figure 55 : <i>Run, Angel, Run!</i> (Starrett, 1969).....	110
Figure 56 : <i>Dionysus in 69</i> (De Palma, 1970)	110
Figure 57 : <i>Lizard in a Woman's Skin</i> (Fulci, 1971).....	111
Figure 58 : <i>The Abductors</i> (Schain, 1972)	111
Figure 59 : <i>Wicked, Wicked</i> (Bare, 1973).....	111

Figure 60 : Phillip tente de signaler son état dans <i>Sisters</i> (De Palma, 1973)	113
Figure 61 : <i>Phantom of the Paradise</i> (De Palma, 1974) : a) Winslow jette une bombe dans la voiturette et les Juicy Fruits répètent leur spectacle, b) des employés viennent chercher la voiturette, et c) des jeunes femmes embarquent sur la voiturette et les Juicy Fruits continuent leur répétition	114
Figure 62 : <i>Phantom of the Paradise</i> (De Palma, 1974) : a et b) l'assistant de Swan recommande à l'un des chanteurs de retourner sur scène, et c) Swan observe la répétition	114
Figure 63 : <i>Phantom of the Paradise</i> (De Palma, 1974) : a et b) les jeunes femmes sont sur la voiturette et se dirigent vers la scène tandis que Winslow guette la situation, et c) la voiturette explose et surprend Swan.....	115
Figure 64 : <i>Carrie</i> (De Palma, 1976)	116
Figure 65 : <i>Dressed to Kill</i> (De Palma, 1980)	116
Figure 66 : a) <i>Polyester</i> (Waters, 1981), b) <i>Law of Desire</i> (Almodóvar, 1987), et c) <i>When Harry Met Sally...</i> (Reiner, 1989).....	118
Figure 67 : Manifestations d'écrans fragmentés dans <i>The Pillow Book</i> (Greenaway, 1996).....	118
Figure 68 : Déroulement de l'écran fragmenté dans <i>Timecode</i> (Figgis, 2000)	121
Figure 69 : <i>Requiem for a Dream</i> (Aranofsky, 2000).....	126
Figure 70 : Écrans divisés dans <i>Sexual Dependency</i> (Bellot, 2003).....	127
Figure 71 : <i>Dans ma peau</i> (De Van, 2003).....	128
Figure 72 : Principe du champ / contrechamp dans le générique d'introduction de <i>Conversations with Other Women</i> (Canosa, 2005).....	129
Figure 73 : Le morcellement de l'écran dans <i>Conversations with Other Women</i> (Canosa, 2005).....	129
Figure 74 : Passé et présent se côtoient dans <i>Conversations with Other Women</i> (Canosa, 2005).....	130
Figure 75 : Mémoire et souvenirs dans <i>Conversations with Other Women</i> (Canosa, 2005).....	130
Figure 76 : <i>Conversations with Other Women</i> (Canosa, 2005)	131

- Figure 77 : *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007) : a) autobus et cheval, b) la carte de la ville fait irruption au centre de l'écran, c) l'écran divisé par les cartes de la ville, d) dévoilement de Tracey dans l'autobus, e) photographie en noir et blanc, et f) paysage urbain en couleur 133
- Figure 78 : *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007) : a) Tracey avance vers la gauche, b) « Record », c) « blizzard on its way », d) Tracey déambule vers la droite, e) Tracey assoupie, et f) le jeune frère aboie comme un chien..... 134
- Figure 79 : Exposition des stratégies de centrage dans *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007)..... 135
- Figure 80 : Plans mono-écranique suite à la disparition de l'écran fragmenté dans *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007) 137
- Figure 81 : a) *Down with Love* (Reed, 2003), b) *La Soledad* (Rosales, 2007), et c) *500 Days of Summer* (Webb, 2009)..... 138

À Brigitte, ma mère, qui aurait peut-être lu ce mémoire...

À Matisse, mon chat, qui n'aurait pas pu lire ce mémoire...

À Julie-Anne, mon amie, qui n'aurait pas voulu lire ce mémoire

Remerciements

Premièrement, je dois remercier Bernard Perron, mon directeur de recherche, pour sa rigueur, sa compréhension, son enthousiasme, ses suggestions, ses encouragements et son infinie patience. La rédaction de ce mémoire aura été une entreprise beaucoup plus longue et douloureuse que prévue, jonchée d'imprévus, de mauvaises nouvelles (de catastrophes même...), de doutes et d'extraordinaires moments de fatigue. Je ne peux encore que le remercier pour les qualités énumérées ci-dessus.

Merci à mon père, Jean, pour (lui aussi, tiens donc...) sa patience (qu'il a toujours eu beaucoup de difficulté à afficher mais qu'il retenait bien à quelque part, au fond de lui), son *deadline* et son soutien. J'ai eu la chance d'avoir un père qui a continué de financer mes études et je crois important de le souligner, même s'il ne lira probablement jamais (un de plus...) ce travail.

Ensuite, mes amis, ceux qui sont là comme ceux qui sont partis. Merci tout d'abord à Sébastien Babeux et Carl Therrien (pour les exemples, les idées, le soutien). Un énorme merci à Jean-Marc Limoges pour son colossal effort de correction de dernière minute. Je lui dois bien une bière. Merci aussi à Guy Thibault qui, naguère, fût mon correcteur attitré avant qu'il ne se pousse je-ne-sais-où.

Encore merci à Eneida Veitenheimer d'avoir elle aussi fait preuve de patience et de soutien. Sans la promesse que je lui avais faite, je n'aurais peut-être pas été capable d'achever la rédaction du présent mémoire. Et je ne serais peut-être jamais allé au Brésil! Maintenant, on va voir ce que ça va donner... *Obrigado!*

Merci également à tous ceux qui m'ont demandé sur quel sujet je travaillais. Je n'ai jamais constaté autant les limites de mes capacités de communication orale qu'à ces moments-là.

Merci aussi à Benoît Beauchemin qui, à chacune de ses visites au club vidéo, m'annonçait les derniers cas d'écrans fragmentés qu'il avait pu apercevoir dans les films qu'il venait de voir.

Finalement merci à Olivier Asselin pour avoir accepté ma demande d'inscription à la maîtrise il y a fort longtemps déjà – sans oublier l'énorme coup-de-pouce de Bernard à cet effet. Puis, merci à Germain Lacasse pour m'avoir expliqué, dans le cadre de son cours de méthodologie, que le sujet de mon travail était beaucoup trop vaste et que j'allais éventuellement m'y perdre en cours de route. Il avait raison.

Et à ceux que j'oublie ou dont je tais délibérément les noms par manque de temps et d'espace, je m'en excuse profondément et vous remercie avec le peu de paragraphe qu'il me reste à pouvoir remplir! Je ne vous oublie pas! Enfin, je ne crois pas... Merci encore!

Introduction

Ce mémoire de maîtrise tient autant de la gageure que du constat. En effet, depuis notre plus jeune âge, l'écran fragmenté, communément appelé « *split-screen* », est l'une des manifestations esthétiques qui nous fascine le plus. Probablement parce qu'elle est en mesure de représenter la simultanéité plus qu'aucune autre forme visuelle cinématographique ne semble pouvoir accomplir – alors que la représentation de l'espace et du temps au cinéma nous a toujours intéressé. Mais certainement, aussi, parce qu'il nous a toujours semblé que l'écran fragmenté demeurerait relativement peu exploité et qu'il restait en marge des conventions du langage cinématographique.

De ce fait, nous avons voulu à approfondir nos connaissances sur l'écran fragmenté. Or, rapidement, nous avons réalisé qu'il n'existait aucun ouvrage portant directement sur le sujet alors que nous nous attendions, peut-être un peu naïvement, qu'un Bordwell, qu'un Deleuze¹ ou qu'un Gaudreault aurait publié sur la chose. Les articles dans les revues de cinéma n'étaient pas non plus très nombreux et se concentraient habituellement toujours sur une même période : la fin des années 1950 jusqu'à la fin des années 1960, avec énumération de titres à l'appui. Nous en sommes donc venu à la conclusion qu'afin d'enrichir nos connaissances sur l'écran fragmenté, peut-être devrions nous être « le premier » à travailler sérieusement sur le sujet. Voilà en ce qui concerne l'origine de ce mémoire de maîtrise.

¹ Jadis, il y a très longtemps, nous croyions que la discipline de Gilles Deleuze était celle des études cinématographiques. Nos lectures postérieures nous auront ramené à la réalité.

Pour nous, avant d'entreprendre notre rédaction et alors que nous réfléchissions toujours à l'orientation que prendraient nos recherches, cette mise en retrait de l'écran fragmenté des formes « usuelles » de représentation cinématographique était à mettre au compte de son statut « radical » comme moyen d'expression. L'écran fragmenté, après tout, propose un exercice de « double vision », tout le contraire de l'apparatus du cadre mono-écranique et des normes d'invisibilité et de transparence. En conséquence, l'écran fragmenté ne pouvait que favoriser une posture spectatorielle de distanciation.

Nous partions donc avec certaines idées préconçues, pas encore mises à l'épreuve, et notre intention était d'écrire, dans le cadre de ce mémoire, comment cette si « singulière » manifestation formelle avait été forcée en retrait autant de la pratique cinématographique que de l'écriture de son histoire. Puis, nos idées ont peu à peu changé quand nous avons commencé à explorer la masse critique de films appartenant au corpus du « cinéma des premiers temps ». Nous avons été étonné de constater la présence d'un nombre aussi élevé d'apparitions d'écrans fragmentés – alors que les histoires « officielles » (Mitry, Sadoul, Jacobs) et même les « nouvelles » histoires (Salt, Bordwell, Burch) semblaient les minimiser ou les ignorer. Au fil de nos nombreux visionnements de films, nous avons réalisé que l'écran fragmenté se manifestait beaucoup plus souvent que nous ne le croyions, que les brèves mentions dans les dictionnaires du cinéma ne le laissaient croire et que celui-ci, finalement, n'était pas qu'une simple anomalie visuelle.

À partir de ces constatations, nous nous sommes questionné à savoir si l'écran fragmenté n'était pas, au bout du compte, beaucoup plus « classique » que nos *a priori* ne nous l'avaient laissé croire. Ce mémoire tient de cette autre gageure. Notre hypothèse est que l'écran fragmenté obéit à des normes qui font en sorte qu'il n'est pas cette marque formelle si distrayante sous laquelle on l'a si souvent catalogué, mais que l'attention spectatorielle serait, au contraire, devant une telle configuration, optimisée en fonction de différentes stratégies audiovisuelles. De plus, il serait aussi possible de soutenir que ce procédé, « marginal », demeure néanmoins subordonné à des principes « traditionnels » de mise en récit.

Ce mémoire est avant toute autre chose un travail de recherche historique. Cela nous a conduit à privilégier une approche somme toute classique. En effet, nous avons décidé d'aborder un siècle d'écrans fragmentés de manière chronologique. Notre premier chapitre concerne la définition de l'écran fragmenté. Les chapitres subséquents, eux, retracent l'histoire de l'écran fragmenté, en commençant par les années 1900 pour aboutir aux années 2000. Cette méthode nous paraît justifiée puisqu'elle nous permet de mieux saisir les répétitions formelles de décennies d'écrans fragmentés. Notre chapitre sur le « cinéma des premiers temps » met en contexte l'émergence de la forme de la fragmentation écranique et dévoile certaines fonctions de celle-ci. Vient ensuite notre chapitre sur les « avant-gardes cinématographiques » et leur exploration des formes « nouvelles ». Notre quatrième chapitre porte principalement sur l'écran fragmenté comme « nouvelle façon » d'amener le public dans les salles de cinéma tandis que notre cinquième chapitre

replaces l'écran fragmenté face à l'arrivée des « nouvelles » technologies et des « nouvelles » expérience de vision.

Si, comme nous l'avons mentionné, cette recherche se veut avant tout historique, les lecteurs pourront réaliser, à la lecture des différents chapitres, que nous évoquons également différents effets et différentes fonctions, en plus de nous intéresser à la réception de l'écran fragmenté. Certains lecteurs pourront croire peut-être que nous nous éloignons de notre but premier, celui de formuler une « histoire de l'écran fragmenté au cinéma ». Nous croyons qu'il n'en est rien. Les formes, leurs fonctions, leur réception sont, à notre avis, indissociables de leur histoire.

Finalement, il nous paraît important de préciser que nous avons pu voir la grande majorité des œuvres auxquelles nous faisons référence. Cela dit, la plupart des copies que nous avons eu la chance d'examiner étaient des copies numériques, c'est-à-dire sur support DVD ou provenant directement de sources diverses sur Internet (sites de téléchargements « illégaux », YouTube, etc.). Le chercheur des années 2000 a un avantage considérable sur celui des décennies précédentes dans la mesure où il ne lui est plus nécessaire d'avoir à se déplacer à Bruxelles ou à Stockholm pour étudier tel ou tel court métrages des années 1910. La disponibilité des œuvres et leur accessibilité est désormais prodigieuse. Or, rien ne peut remplacer la beauté du film sur pellicule. Nous le précisons puisque certaines de nos figures ne sont pas toujours de la plus haute qualité et ne peuvent pas rivaliser avec l'agrandissement d'un

photogramme. Ajoutons aussi que d'autres figures ont été tirées de monographies que nous avons consulté du temps de la rédaction de ce mémoire.

1. De quelques problèmes de définition

La question n'est pas de définir quelque chose dans tel cadre de référence aride, mais plutôt de mesurer comment fonctionne un concept dans notre pensée, lorsque nous cherchons des mots pour résoudre un problème.
Branigan, *Quand y'a-t-il caméra ?*, p. 29

En introduction, nous avons affirmé qu'il y avait été assez peu question d'écran fragmenté dans le champ de l'histoire et de l'esthétique du cinéma. C'est surtout parce qu'on en a mal parlé ou qu'on n'a bien tenté de circonscrire l'objet comme manifestation esthétique singulière. En effet, trop souvent a-t-on associé l'*écran fragmenté* à l'*écran divisé* (le « *split-screen* » anglo-saxon, expression néanmoins fréquemment utilisée en français² alors que cette configuration n'est en fait qu'un type *possible* – parmi tant d'autres – d'écrans fragmentés). Cela implique que l'écran divisé, en plus d'être associé à l'écran fragmenté, est également considéré comme synonyme d'autres sous-types, alors qu'il devrait conserver sa propre singularité et, par le fait même, sa propre définition. Il apparaît alors primordial de revenir sur quelques problèmes de définition pour mieux décloisonner – et, ce faisant, mieux préciser – notre sujet de recherche. À cette fin, nous parcourrons les écrits de théoriciens, historiens et praticiens du cinéma et des nouveaux médias ayant abordé la question de l'écran fragmenté, ne serait-ce que sommairement, pour mieux situer notre approche et exposer certaines carences du discours critique.

² Ce qui montre selon nous qu'il y a là un manque d'intérêt quant à l'étude de certains concepts dans le milieu académique et critique et que certaines notions et idées sont peut-être un peu trop *reçues*.

1.1 — Le split screen comme écran fragmenté

Déjà, chez Bordwell et Thompson – les deux figures centrales du renouveau formaliste dans les études cinématographiques –, une certaine confusion s’installe. En effet, plutôt que de parler directement d’écran divisé (ou plutôt d’écran fragmenté), les auteurs, dans un chapitre sur la notion de « plan », affirment qu’il « faut enfin mentionner le procédé d’*images multiples*, aussi appelés *multi-images* ou *split screen* » (Bordwell et Thompson, 2000 : 286). Or, s’il peut être important de préciser que certains phénomènes peuvent parfois être désignés sous différentes appellations (dans ce cas-ci, « *images multiples* » et « *multi-images* »), les auteurs vont certainement trop vite lorsqu’ils les associent également au « *split screen* », alors qu’il est clair que « *split* » implique une division (une découpe limitée, en conséquence) tandis que les « *images multiples* » / « *multi-images* » s’inscrivent davantage dans la logique de la multiplicité. Un écart peut-être minime mais qui n’en demeure pas moins un écart lourd de signification. Mais les auteurs ne s’arrêtent pas là. Ainsi, le procédé d’*images multiples* (et ses différentes approximations terminologiques) « permet de faire apparaître dans le même cadre plusieurs images ayant chacune leurs propres formes et dimensions ». Or, Bordwell s’appuie ici davantage sur une combinaison des formes, ce qui vient soutenir l’idée d’une multiplicité qu’un écran divisé classique n’aurait pas pour propriété (pour bien saisir la mesure entre la « multiplicité » et la « division », le « split » en anglais, voir figure 1 et figure 2).

[Illustration retirée]

Figure 1 : *Sisters* (De Palma, 1973)

[Illustration retirée]

Figure 2 : *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007)

Suivant ce point de vue – qui est celui partagé par Hofer (2007), auteur d’une récente thèse de doctorat au sujet des « *split screens* » –, toute utilisation d’un fondu enchaîné ou de superpositions (voir figure 3) s’apparenterait à ce concept puisque dans l’enchaînement et la superposition s’exposent dans le même cadre différentes images de différents formats (une proposition certes intéressante mais peut-elle être mise sur un même pied d’égalité qu’une notion aussi contraignante que *split screen*?).

[Illustration retirée]

Figure 3 : *The Dirty Dozen* (Aldrich, 1967)

Ensuite, toujours pour les auteurs, « le split screen permet au spectateur de voir plusieurs actions se dérouler en même temps » (Bordwell et Thompson, 2000 : 287). Les auteurs commettent donc l'erreur d'associer le *split screen* à leur concept d'*images multiples*. Certes, il est tout à fait possible de dévoiler « plusieurs » actions grâce à l'utilisation d'un écran divisé (même si elles seront inévitablement et formellement limitées) mais cela serait également possible dans un seul cadre, selon de la composition de celui-ci – de là la nécessité d'une typologie des différentes formes³. Et c'est là l'une des principales faiblesses de leur « argumentaire » : tout en proposant différents concepts qui pourraient s'avérer utiles quant à notre compréhension de cette manifestation stylistique, ils ne cherchent nullement à les distinguer ou encore à les y catégoriser en fonction de leurs différentes propriétés, occasionnant de cette façon une certaine confusion des genres.

Il ne faudrait cependant pas croire que Bordwell et Thompson soient les seuls à commettre cette faute. Comme nous l'avons déjà mentionné, plusieurs autres

³ Comme nous l'avons expliqué un peu plus haut, là n'est pas le but de notre mémoire. Toutefois, la remarque demeure pertinente dans la mesure où elle expose les faiblesses de nombreux critiques et théoriciens du cinéma.

théoriciens et historiens la commettent aussi à leur façon. Pour Kawin, « any frame containing two or more distinct frames or images » (Kawin 1987 : 554) est un exemple de *split screen*. Dans leur glossaire des expressions cinématographiques, Mercer et Crocker tiennent des propos semblables en annonçant que le *split screen* est « the division of the film frame into two or more separate nonoverlapping images, done either in the camera or in an optical printer » (1978 : 78)⁴. Chez Browne, le *split screen* est « a special effect by which several images are displayed at once on the screen, which is usually divided by a vertical or diagonal line » (Browne 1992 : 155). Dans le *Dictionnaire de l'image*, un ouvrage pourtant en langue française mais qui ne cherche nullement à proposer de formule dans cette langue pour traiter du phénomène, le *split screen* est « la division du cadre de l'image filmique ou télévisuelle en deux ou plus de deux portions » (Goliot-Lété, Joly, Lancien, Le Mée et Vanoye 2006 : 334-335). Dans un autre dictionnaire des mots-clés du cinéma, mais en anglais, le *split screen* est défini comme « a type of laboratory effect in which the frame has been divided by a sharp line into two or more separate areas of visual information » (Beaver 2006 : 221-222). Pour Jean-Baptiste Thoret, dans l'article qu'il signe spécifiquement sur le sujet, « la technique du split-screen consiste en une découpe [...] de l'écran [...] en deux voire plusieurs fenêtres » (2000 : 84). Barry Salt parle de *screen dissection*, mais l'expression rassemble toutes les possibilités de découpage spatial à l'intérieur d'un même plan (1983 : 49-51), formule qui finit par partager beaucoup avec celle du *bricolage* proposée par l'historien du cinéma

⁴ Publié en 1978, les auteurs ne pouvaient évidemment pas prévoir les avancées fulgurantes des technologies numériques. Néanmoins, malgré les changements technologiques, nous croyons que le discours resterait le même, puisque l'erreur réside dans la description elle-même plus que dans son élaboration.

Richard Abel (1994 : 105-109) et qui, à force de trop vouloir tout comprendre en son sein, finit par ne plus avoir grand-chose en commun avec l'écran fragmenté. Il ne servirait à rien de continuer à chercher plus loin, le constat demeurerait le même : le *split screen* (pour ces différents auteurs) englobe toutes les formes de fragmentation de l'écran. Cela dit – et ce, afin de leur rendre justice –, chez Mercer et Crocker, il est clairement établi que l'écran divisé est un écran divisé (ce qui apparaît formellement par la présence d'une ligne de démarcation entre les deux différents cadres) et qu'il n'y a vraisemblablement pas de place pour autre chose, ce qui limite forcément les choses mais à au moins le mérite d'être précis. Chez certains auteurs, au contraire, on peut être tenté de laisser au lecteur d'autres pistes de réflexion. Par exemple, chez Beaver, à la toute fin de la définition du *split screen*, on renvoie le lecteur vers les définitions du *bluescreen* et du *greenscreen*, tandis que, dans le *Dictionnaire de l'image*, le lecteur est amené à se référer à celle portant sur la surimpression.

Or, peut-on réellement affirmer que les différentes manifestations de l'écran fragmenté dans les films *Sisters* (De Palma, 1973) et *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007), pour ne nommer que ces deux-là, puissent être classées sous une même étiquette, c'est-à-dire celle du *split screen* (et donc, en français, de l'écran divisé) ? Les choses n'apparaissent-elles pas un peu plus complexes ? N'y aurait-il pas place pour développer un discours plus critique et moins réducteur que de faire de l'écran divisé le seul modèle possible de la fragmentation écranique ?

Julie Talen, une artiste multidisciplinaire – qui pratique parfois le métier de journaliste culturelle – a très bien résumé la situation lors d’une entrevue accordée au journal en ligne *Senses of Cinema* :

Multi-frame gets very confusing because framing is not just a shape, it’s a unit of measurement in all filmmaking, you know, “the frame”. I don’t like “split-screen” because it seems to imply only two [frames]. (O’Connor : 2003)

En ce qui nous concerne, nous croyons que ces différentes manifestations esthétiques devraient être classées sous l’appellation d’écran fragmenté.

1.2 — Pourquoi l’écran fragmenté ?

Prenons pour point de départ que le fragment est une unité séparée appartenant à un ensemble esthétique suivant sa propre logique interne comme l’exposent Cauquelin (1986) et Deleuze (1996). Suivant ce raisonnement, l’écran de l’écran fragmenté est la matrice écranique qui contient en elle les différents fragments qui, assemblés, viennent en composer sa totalité. Si, pour Leoncini, « dans le domaine artistique, fragmentation est régulièrement associé à modernité » (1996 : 107), alors que pour d’autres (Eagleton, 1996 ; Jameson, 1988 ; Keith Booker, 2007) elle est avant tout expression du cinéma postmoderne, nous ne nous intéresserons pas à la fragmentation comme agencement discursif de la modernité et de la postmodernité – puisque, après tout, fragmentation « n’est pas nécessairement synonyme de discontinuité, de démembrement, de dissémination » (Chateau 1998 : 75)⁵ – mais bien comme organisation esthétique composée de différents fragments, c’est-à-dire de

⁵ Toutes des expressions régulièrement employées dans le champ des études de la modernité et de la postmodernité. À ce sujet, voir Gontard, 2001.

cadres, tous unis autour d'une même matrice, construisant de cette façon un agencement cohérent. L'écran fragmenté se révèle sous « une logique compositive du fragment » (Leoncini, 2009 : en ligne) où chaque cadre, pour faire sens, doit être agencé avec tous les autres.

L'écran fragmenté est aussi « association et communication de divers fragments » (Bouchy 2005 : 13), fragments qui, en fonction de leurs différentes compositions, demandent à être définis et classifiés, analysés en raison des mouvements historiques dans lesquels ils s'inscrivent. Il ne s'agit pas de *remplacer* « écran divisé » par « écran fragmenté » et de laisser les choses suivre leur cours. Il est, de notre avis, nécessaire d'établir une typologie pour mieux comprendre la portée des agencements formels et esthétiques dans l'organisation de l'histoire visuelle du cinéma. De l'écran divisé (en « panneaux ») des années 1900 à l'écran mosaïque des années 2000 en passant par l'arrivée dans les musées de l'*expanded cinema* et autres installations multidisciplinaires, un bon nombre de chevauchements et de métissages est intervenu. Ces différents types d'écrans fragmentés sont à définir en regard de l'agencement de leurs cadres, de leur nombre, de leur rythme et de leur mouvement, de leur inscription dans le profilmique.

1.3 — Quels écrans fragmentés ?

Il y a sans nul doute plusieurs types d'écrans fragmentés. Dans le cadre de notre recherche, nous nous sommes particulièrement intéressés à trois de ceux-ci, essentiellement parce qu'ils sont aisément repérables et identifiables dans un large corpus de films. Nous avons privilégié le « collectif » au « singulier ».

1.3.1 — L'écran divisé

L'écran divisé, pour nous, est la traduction littérale de l'expression « split screen ». Ainsi, l'écran divisé est ce cas de figure le plus simple en ce qui a trait à l'écran fragmenté, puisqu'il n'implique en fait qu'un seul découpage du cadre, généralement à la verticale plutôt qu'à horizontale⁶. Pour mieux se situer, le référent canonique de l'écran divisé est celui de la « conversation téléphonique » (nous y reviendrons au chapitre suivant). La division de la surface écranique est rendue visible par l'utilisation d'une ligne de démarcation entre les deux cadres. Cette ligne de démarcation peut être très apparente comme elle peut être quasiment invisible. Or, si « invisible » elle est, la démarcation, elle, demeure apparente.

⁶ Notons par contre que le découpage horizontal du cadre semble être la norme en ce qui concerne les jeux vidéo à deux joueurs, et ce vraisemblablement afin de mieux permettre aux joueurs d'appréhender l'horizon spatial tel que conçu par les développeurs)

1.3.2 — L'écran multiple

La principale différence entre l'écran divisé et l'écran multiple demeure quantitative avant d'être qualitative. Pour nous, « multiple » implique, on s'en doute, une multiplication de cadres à l'intérieur d'une même surface écranique ce qui n'est pas le cas de l'écran divisé, basé lui sur la composition duelle du cadre qui rappelle la logique du « ici » et du « là ». L'écran multiple permet d'élargir le champ de la représentation. En conséquence, la surface de l'écran peut contenir trois, quatre, six, huit cadres, ce qui peut, notamment, multiplier les points de vue sur un même événement. C'est d'ailleurs ce procédé qui assure, en partie à tout le moins, le succès d'une série télévisée comme *24* (2001-2010 — 8 saisons), où chacun des épisodes se clôt sur un écran multiple, accroissant le suspense, en présentant comment une situation hautement volatile à l'échelle internationale peut affecter simultanément divers individus, liés, de près ou de loin, à la nature des événements mis en cadre. Avec l'écran multiple, il y a aussi la possibilité de retrouver, au centre de l'écran, un cadre intermédiaire, qui fait la jonction entre les cadres latéraux (nous en examinerons quelques exemples dans le prochain chapitre).

1.3.3 — L'écran mosaïque

L'expression « écran mosaïque » nous vient de Sergio Dias Branco qui, dans un article qu'il consacre sur le sujet, écrit :

The mosaic-screen arranges diverse images normally with distinct aesthetic properties: colour, scale, framing, and especially shape and size, which are

somehow independent from the encompassing dimensions of the screen that are divided by the [fragmented] screen (Dias Branco, 2008).

La logique compositive de ce type d'écran fragmenté est basée sur les écarts entre les différents cadres. Mais surtout, là où il se distingue tout particulièrement de l'écran multiple, c'est dans les arrangements entre les cadres qui se scindent, se délient, quand ils ne se juxtaposent pas l'un par-dessus l'autre, à même la surface de l'écran. Cette forme apparaît à partir des années 1950-1960 au cinéma sous l'impulsion des grandes expositions multi-écrans qui ont lieu à Moscou en 1959 ou bien à Montréal en 1967 (nous abordons cette période au chapitre 4) même si des amorces peuvent être observées dès les années 1920 chez Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926). L'on peut voir ce type d'écran fragmenté au début du film *Buffalo '66* (Gallo, 1998) quand le personnage de Billy, tout juste à sa sortie de prison, s'assoit sur un banc au coin de la rue (voir figure 4)

[Illustration retirée]

Figure 4 : formation de l'écran mosaïque dans *Buffalo 66* (Gallo, 1998)

Entre l'écran divisé, l'écran multiple et l'écran mosaïque, on peut affirmer que les différences restent relativement marginales et qu'elles sont surtout, à notre avis, affaires de degré. Nonobstant le nombre de cadres employés, les stratégies d'orientation du regard spectatorial qui sont mises en place sont assez semblables (un autre sujet que nous explorerons plus en détails dans les chapitres à venir). Nous devons aussi affirmer que des combinaisons peuvent avoir lieu. Bien que nous

croyons que notre typologie permette de mieux cerner les tenants et aboutissants de l'écran fragmenté, celui-ci, répétons-le, ne se limite pas qu'à ces trois modèles⁷.

⁷ Pensons notamment à l'écran dans l'écran qu'on peut voir dans *Halloween II* (Rosenthal, 1981) ou *Secret Games* (Dark, 1992) ou la fragmentation architecturale de l'écran post-cinéma des premiers temps adoptée dans *Playtime* (Tati, 1967), *Tout va bien* (Godard, 1972) et *The Wayward Cloud* (Ming-liang, 2005).

2. L'émergence de l'écran fragmenté au cinéma (1901-1917)

Fundamental changes in the systems of causality, time, and space brought about a profoundly new approach to filmmaking.

Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, p. 194

2.1 —L' « Origine » de l'écran fragmenté au cinéma

L'écran fragmenté ne naît pas au cinéma (nous pourrions également dire « ne naît pas *du* cinéma ») sans être passé préalablement par d'autres formes et manifestations esthétiques qui lui sont antérieures⁸. C'est parce qu'elles ont des antécédents que, très tôt, les premières formes d'écran fragmenté apparaissent dans la production des images en mouvement. À cet égard, il peut être difficile, et peut-être même futile, d'attribuer à un film en particulier la naissance de l'écran fragmenté. En raison de l'absence d'une recherche approfondie sur le sujet, plusieurs auteurs d'ouvrages d'histoire du cinéma divergent dans leurs conclusions. Certains en attribuent à George Méliès la paternité (Hiebert, Ungurait et Bohn, 1979 : 259), tandis que d'autres proposent plutôt D. W. Griffith (Bogle, 2001 : 10), proposition qui nous paraît faire fi d'un nombre considérable de films tournés au début du XX^e siècle – et ce, même si le réalisateur de *Birth of a Nation* (1915) eut bel et bien déjà affaire au procédé de l'écran fragmenté.

⁸ Nous pensons évidemment aux peintures en diptyques et triptyques ou encore aux premières bandes dessinées.

Il est une raison pour laquelle George Méliès, selon la compréhension que nous avons de l'écran fragmenté, n'est pas, pour nous, à l'origine de cet effet ou, à tout le moins, à l'origine de cet effet tel que nous l'entendons. Nous l'avons dit en début de parcours, l'écran fragmenté est une organisation esthétique composée de différents fragments, c'est-à-dire de cadres, tous unis autour d'une même matrice, construisant de cette façon un agencement cohérent (de différents cadres visibles). Or – et c'est d'ailleurs l'enjeu de la définition et des propos que nous tenions lors dans le précédent chapitre –, comme nous l'avons mentionné, « *écran fragmenté* » et « *split screen* » apparaissent trop souvent comme des termes interchangeables, au gré des humeurs et des modes.

« *Split screen* » peut faire référence à cet effet spécial où, par l'utilisation astucieuse de caches ainsi que la suppression de la fameuse ligne de démarcation de l'écran divisé, il est possible pour un acteur de se dédoubler — c'est, à tout le moins, le résultat qui se donne à voir à l'écran. En conséquence, et pour revenir à Méliès, ce cas de figure aurait été créé, au cinéma, avant même la fin du XIX^e siècle, quand le réalisateur avait créé *Un homme de tête* (1898, Méliès). Dans ce court-métrage, qui rappelle les célèbres tours de prestidigitation qui avaient souvent lieu dans les fêtes foraines à la fin de ce siècle, et auxquels le cinéma d'alors doit beaucoup, Méliès se tient face à la caméra, pose sa tête sur un coin de table, la fait repousser, la place sur une autre table, joue de la guitare pendant que ses différentes têtes le regardent, ébahies, et tout cela l'instant d'une courte minute (voir figure 5).

[Illustration retirée]

Figure 5 : *Un homme de tête* (Méliès, 1898)

Un procédé semblable se retrouve également dans *Back to the Future II* (Zemeckis, 1989)⁹ (voir figure 6). Cependant, il nous paraît pour le moins discutable d'associer ce type d'effet à celui de l'écran fragmenté dans la mesure où la fragmentation du cadre, sa division, n'est pas du tout apparente, perceptible. C'est plutôt l'effet contraire qui est recherché, celui de l'invisibilité du médium.

[Illustration retirée]

Figure 6 : *Back to the Future II* (Zemeckis, 1989)

⁹ Plutôt que des têtes, c'est le corps presque tout entier de l'acteur Michael J. Fox qui est multiplié alors qu'il incarne les trois membres d'une même famille dans ce plan.

2.1.1 — La conversation téléphonique¹⁰

Au cinéma, l'écran fragmenté naît véritablement avec la conversation téléphonique, qui en deviendra le modèle canonique. De connaître l'origine exacte de cette figure ne nous paraît pas nécessairement fondamental, dans la mesure où il est toujours possible que certaines productions plus anciennes encore ont disparu ou que certaines sont sorties au même moment, sans qu'il n'y ait nécessairement de contacts entre les différents cinéastes impliqués. Selon Barry Salt, la première manifestation de l'écran fragmenté apparaît en Grande-Bretagne, en 1901, avec le film *Are You There?* (Williamson, 1901). Plutôt que de recourir à des procédés de montage déjà possibles à l'époque, Williamson réalise cet effet par des moyens pro-filmiques. En fait, et ce, afin de représenter le problème de la représentation de la conversation téléphonique et de la simultanéité des échanges, les artisans du film ont dû, comme au théâtre, assembler une scène où, au milieu, un mur horizontal (couvert d'un drap noir) divisait celle-ci pour donner l'impression de deux espaces disjoints où avaient lieu, au même moment, différentes actions unies par la conversation.

Suivant l'exemple précédent, entre 1901 et 1908, il n'y aurait eu, selon Salt, qu'un seul autre film, *The Story the Biograph Told* (McCutcheon, 1904) cherchant à présenter la conversation téléphonique dans une esthétique de la simultanéité et de la fragmentation, absence s'expliquant par la prétendue difficile lisibilité de la représentation filmique (voir figure 7). Cependant, une précision s'impose : il n'y a pas à proprement parler d'écrans divisés dans *The Story the Biograph Told* mais

¹⁰ La plupart des exemples qui suivent ont été tirés d'un article de Jan Olsson (2004) que nous considérons essentiel pour notre recherche.

plutôt deux cadres qui se surimposent, rendant pour le spectateur, une fois encore, la compréhensibilité de ce qui se déroule à l'écran plutôt problématique. Charles Musser retrace le problème auquel les professionnels de la Biograph Company ont dû faire face :

In the first shot, the producers were faced with the problem of showing the husband and the wife in two locations as they spoke to each other on the phone. Neither a split-screen effect nor a narrative repetition seemed suitable [...] Instead, the two scenes were shown simultaneously by double exposure : the image of the wife begins when the husband pick up the phone and ends when it is placed on the hook. In certain respects, this solution is more "advanced" than the one offered by Porter in THE GREAT TRAIN ROBBERY, where viewers had to infer the temporal relation between shots. Here the temporal relationship between the two shot is made explicit. Yet, what Biograph gained in specificity it lost in clarity; the image became muddled and hard to decipher (Musser, 1994 : 355-356, majuscules telles quelles dans le texte).

[Illustration retirée]

Figure 7 : *The Story the Biograph Told* (McCutcheon, 1904)

En conséquence, les techniciens et autres créateurs du cinéma commenceront à développer de nouveaux moyens pour représenter les communications téléphoniques à distance. Philippe Gauthier, qui se spécialise dans les premières manifestations du montage alterné, affirme qu'après « 1908, toutefois, les cinématographistes privilégieront de plus en plus les *alternate scenes* pour mettre en image le programme narratif "communication à distance" » (Gauthier, 2008 : 115,

souligné dans le texte). Cette affirmation que Tom Gunning partageait déjà : « True to the cinema of attractions' preference for the single shot, split-screens or split-sets predominate initially » (Gunning, 1991 : 187). Celui-ci poursuivait d'ailleurs, un peu plus loin : « After 1908 the most frequent device for portraying a phone conversation was parallel editing, cutting from one end of the telephone line to the other » (*Idem* : 188). Ces propositions, malgré leur intérêt théorique, nous apparaissent quelque peu surprenantes. Certes, l'absence de recherches historiques approfondies et d'études fouillées autour de l'écran fragmenté nous empêche de tenir un véritable discours normatif sur sa présence dans le cinéma allant de 1901 à 1908 mais, suivant Salt, il n'y aurait pas eu, pendant cette période, d'autres apparitions tirées de ce modèle¹¹. En fait, les écrans fragmentés commenceraient à se manifester de plus en plus fréquemment à partir de 1908. Bien qu'il ne soit pas faux de dire que le montage en alternance prendra de plus en plus sa place au cours des années subséquentes, quitte à faire du septième art un agent narratif plutôt que monstratif – et quitte à en devenir son principal représentant en ce qui a trait à la multiplicité des événements –, l'écran fragmenté a bel et bien continué son évolution en parallèle tout au long de cette période, parfois en solitaire, parfois en tandem, et quelquefois dans des œuvres exploitant autant le dispositif du montage en alternance que celui de l'écran fragmenté. En fait, la plupart des films que nous connaissons employant l'écran fragmenté pour représenter la conversation téléphonique datent de cette période, celle suivant 1908. Il nous serait dès lors difficile d'affirmer que le *crosscutting* (pour reprendre un terme cher à Bordwell) a remplacé l'écran fragmenté alors que ce

¹¹ Il y a certes eu quelques exemples d'écran fragmenté pendant ces années charnières, sur lesquels nous reviendrons plus bas. Néanmoins, ceux-ci ne cherchaient pas à représenter la simultanéité engendrée par la conversation téléphonique à l'écran.

procédé n'a vraisemblablement jamais été le premier choix pour représenter la conversation téléphonique¹².

Qui plus est, la majorité des discours portant sur l'institutionnalisation du montage en alternance (en opposition à l'emploi de l'écran fragmenté comme configuration visuelle et narrative visant à représenter la simultanéité de l'appel téléphonique) se concentre presque uniquement sur les cinématographies de France et des États-Unis, laissant dans l'ombre celles du Danemark, de la Suède ou de la Russie (à ce sujet, voir Fullerton, 1994, Tsivian, 1994 ou Widding, 1999). De plus, certains entrent même en contradiction avec les hérauts de l'historiographie du montage en alternance, en affirmant que « French cinema readily adopted split-screen shots as the standard procedure for representing telephone calls » (Olsson, 2004 : 171)¹³.

Avant d'aller plus loin dans l'exploration des manifestations de l'écran fragmenté entre 1901 et 1917 et de la conversation téléphonique comme modèle canonique – et de comprendre pourquoi ce même modèle prend de plus en plus de place à partir de la fin des années 1900 (plutôt qu'au début, comme certains

¹² De toute manière, en examinant la distinction qu'il y aurait entre « *parallel editing* » et « *crosscutting* », et ce, en nous référant aux écrits de David Bordwell, on constate que celle-ci ne tient pas la route bien longtemps. Bordwell affirme : « if the film alternates images of wealth and poverty with no temporal relation to one another, we have parallel editing; but if the rich man is sitting down to dinner while the beggar stands outside, we have crosscutting » (Bordwell, 1985:48). Or, tandis que la simultanéité des événements est perceptible visuellement par la combinaison des cadres dans l'espace écranique, le « *crosscutting* », à l'instar de la planche de bande dessinée et des intervalles entre les vignettes, comprend malgré tout des sauts temporels entre les plans, ne seraient-ils qu'infinitésimaux. De cette cohésion temporelle implicite, nous devrions parler de continuité plutôt que de simultanéité.

¹³ L'auteur va plus loin et rappelle que c'est la firme Pathé qui est à l'origine de cette pratique de la représentation des appels à distance, rapidement reprise par ses concurrentes, comme Gaumont et Lux. Il précise toutefois que cette pratique commencera à s'estomper à partir du milieu des années 1910. Entretemps, cette stratégie représentationnelle migrera et exercera une influence globale dans différents pays (à l'exception des États-Unis) en raison de la force des réseaux de distribution de Pathé et consorts.

l'affirmation) –, il est de mise de s'interroger sur les facteurs derrière la mise en place de stratégies narratives et visuelles cherchant à représenter la simultanéité, facteurs qui semblent composer les fondements du septième art. Dans son ouvrage sur l'arrivée des « nouveaux médias » à leurs époques respectives, William Boddy mentionne qu'à partir de l'année 1876, l'arrivée des derniers développements en matière de téléphonie « inspired a number of speculative inventions which linked the simultaneity of the telephone to the photographic image » (Boddy, 2004 : 9)¹⁴. Ce qui, à notre avis, explique la relative absence de l'écran fragmenté dans le contexte de la conversation téléphonique entre 1901 et 1908 et de son importance grandissante, jusqu'à la fin des années 1910, tient dans la diffusion du téléphone comme objet domestique à cette époque, autant aux États-Unis qu'en Europe. Dans son étude sur l'expansion du téléphone aux États-Unis aux XIX^e et XX^e siècles, documents cartographiques à l'appui, Claude S. Fischer montre qu'entre 1907 et 1917, des investissements importants ont facilité la diffusion de la technologie téléphonique dans la plupart des états composant le pays, à l'exception de ceux du sud-est (de la Louisiane à la Virginie), phénomène qui s'estompera entre la fin des années 1910 et au milieu des années 1920, pour ne réapparaître que pendant les années 1950, dans un moment de l'histoire où le téléphone redeviendra un objet de fascination (probablement en raison des nouvelles avancées dans le domaine et aussi parce que le réseau téléphonique américain unifiera finalement le continent dans sa totalité). Pour l'historien des technologies Stephen Kern, le téléphone et les techniques de pointe à

¹⁴ Ce qui, comme il le souligne dans le texte, ne finira par s'accomplir chez un théoricien comme William Uricchio, qu'avec l'arrivée de la télévision *en direct* (Uricchio, 1997).

l'origine de la constitution de la téléphonie ont eu un impact majeur sur la conception que se faisaient les gens de l'espace et du temps.

[The] wireless was an essential part of international communication linking land stations and ships at sea in an instantaneous, worldwide network. The telephone had an even broader impact and made it possible, in a sense, to be in two places at the same time [...]. Business and personal exchanges suddenly became instantaneous instead of protracted and sequential (Kern, 1983 : 69).

Kern n'est pas le seul à aller dans ce sens puisque, comme le rappelle

l'historien Charlie Keil :

Debuting at the end of the nineteenth century, the moving picture stood as the culmination of a series of inventions that emphasized the capacities of technology to collapse conventional boundaries of time and space. The cinema operated as part of a continuum that stretched from the telegraph and the telephone (which had enabled communications to take place between two locations separated by considerable distance) [...] Cinema was the latest of inventions expanding the traditional sense of how to represent and conceptualize space and time (Keil, 2001 : 84).

Inévitablement, cette nouvelle expérience de la simultanéité aura des conséquences quant à sa représentation à l'écran. Cet essor du téléphone fera donc de celui-ci bien évidemment un objet de fascination au cinéma, qu'on emploiera comme prétexte narratif, et comme outil de la représentation. Celle de « l'action continue dans des endroits non contigus » (Bowser, 1985 : 218) sera fort bien servie par l'écran fragmenté, et ce, dans sa première grande période d'expansion entre 1908 et 1917.

Dans une étude importante qu'il a consacrée au *Kammerspiel*, Hans-Göran Ekman développe une typologie des formes de représentation de la conversation téléphonique qui s'organise autour de trois agencements : le « panneau simple », le « double panneau » et le « triple panneau » (Ekman, 1997 : 110-111) (voir figure 8).

[Illustration retirée]

Figure 8 : Exemples de panneau simple, double panneau et triple panneau. De gauche à droite, *The Medicine Bottle* (Griffith, 1909), *Le mystère du lit blanc* (Jasset, 1911) et *L’Affaire Dreyfuss* (Nonguet et Zecca, 1908)

Le premier modèle fait référence à ces cas où la conversation téléphonique ne s’inscrit pas à proprement parler sous le signe de la division ou de la fragmentation, dans la mesure où il n’y a qu’un seul cadre apparent. De visible, il n’y a qu’un homme ou une femme, le combiné à l’oreille. Cependant, Ekman ajoute à cela les cas où, au sein de la seule surface écranique, il y a d’apparent une présence fantomatique en arrière-plan, derrière le sujet principal filmé, en active discussion au téléphone, afin de souligner une co-présence. On pourrait également adjoindre à cet ensemble typologique l’exemple de *The Story the Biograph Told* (McCutcheon, 1904) et de l’effet provoqué par la double exposition. Le second modèle s’organise autour de la division simple du cadre que se partagent les sujets au téléphone dans deux espaces distincts, clairement définis par un contour qui donnera dès lors naissance à deux cadres. Le troisième modèle – le « triple panneau » – reprend quelque peu le fonctionnement du précédent à l’exception qu’entre les deux cadres (qui contiennent les sujets pris en conversation téléphonique), se manifeste un troisième cadre, qui comporte l’espace physique séparant les deux autres. Par exemple, imaginons qu’un homme discute avec un général au téléphone; le cadre de gauche nous présentera l’homme, tandis que celui de droite nous présentera le général. Au centre, c’est

l'espace urbain (dans un plan large), avec ses lignes de transmission téléphonique, qui est représenté, soulignant de cette manière la distance entre les protagonistes. Pour Jan Olsson,

the three-panel approaches add the dimension of transfer, via a metonymic coding of space, standing in for the space traversed by the electrically-configured voice streams, often with wires visible. The busy cityscape links telephone technology to modernity and its multiple modes of transportation (Olsson, 2004 : 159).

Le cadre du centre a donc pour fonction celle de vision de la distance médiale.

L'artifice du triple panneau est employé dans *College Chums* (Porter, 1907) afin d'accentuer l'impression de la longue distance entre les amants unis par leur entretien téléphonique (voir figure 9). Les mots qu'ils s'échangent sont rendus visibles par un lettrage de style bande dessinée qui vient s'animer au fur et à mesure de la conversation, effet renforcé par le potentiel comique du dispositif.

[Illustration retirée]

Figure 9 : *College Chums* (Porter, 1907)

Pour l'historienne du cinéma des premiers temps Eileen Bowser, « the idea of showing two telephones with a landscape or city streets between by means of a triple screen became quite popular, especially when used for comic effect » (Bowser, 1990 : 65). Une idée également partagée par David Bordwell qui rappelle que « [my] sense

is that in early cinema the split-screen effect was used principally for exposition or comedy » (Bordwell, 2008 : en ligne). Il est indéniable que le genre de la comédie ait profité grandement des possibilités d'opposition et de surprise instantanément visibles dans un même plan rendu possibles par l'utilisation de l'écran fragmenté. Bowser poursuit en s'appuyant sur l'exemple d'un film de Max Linder, *Max et son chien Dick* (Pathé, 1912) (voir figure 10). À 5min du court métrage (d'une durée totale d'environ 7min), Max reçoit un appel de son meilleur ami, son chien Dick, à qu'il avait confié la mission de surveiller sa femme et de l'appeler au sujet de ses infidélités. Évidemment, l'effet comique s'inscrit dans l'apparition du chien aboyant à l'extrémité droite tandis que son maître, dans le cadre gauche, écoute avec attention les jappements de son meilleur ami, les deux complices étant séparés par le fameux cadre urbain. De la manière dont est construite la scène, nous pouvons constater le chevauchement du montage alterné avec celui de l'écran fragmenté.

[Illustration retirée]

Figure 10 : *Max et son chien* (Pathé, 1912)

Linder poursuivra dans la même lignée, deux ans plus tard, avec *Max au couvent* (Pathé, 1914). Cette fois-ci, contrairement à l'exemple précédent, dans lequel le cadre pivot du triple panneau dévoile le grand espace urbain afin de souligner la distance spatiale entre les deux alliés, le cadre occupant le centre de l'espace écranique aura une incidence réelle sur le développement narratif et sa compréhension

subséquente. Dans *Max au couvent*, la petite amie de Max est placée dans un couvent. Le père de celle-ci la veut hors de portée du jeune homme. Le stratagème échoue. Max trouve un moyen de se faufiler dans le couvent et demande à son chauffeur d'enlever la jeune femme, tandis que Max jouera les sauveurs afin de gagner à sa cause son éventuel futur beau-père. Le plan fonctionne comme prévu. Quand la jeune fille est enlevée, la Mère Supérieure appelle le père de la jeune fille pour l'informer de ce qui s'est passé. Quand elle entre en contact avec le père, trois cadres viennent occuper l'écran. Celui de gauche nous laisse voir la Mère Supérieure. Celui de droite met en scène le père de la jeune femme kidnappée. Au centre, c'est l'information que donne la religieuse au père que nous pouvons visualiser (la voiture qui s'éloigne avec la séquestrée) (voir figure 11)

[Illustration retirée]

Figure 11 : *Max au couvent* (Pathé, 1914)

Dès lors, on verra de plus en plus réapparaître ce modèle d'écran fragmenté, instigué quelques années auparavant par deux productions des studios Pathé : *L'Affaire Dreyfus* (Nonguet et Zecca, 1908) et *L'homme aux gants blancs* (Capellani, 1908). Aux États-Unis, la même stratégie visuelle sera au cœur de *Canned Harmony* (Guy, 1912). Il en ira de même avec la Russie pré-révolutionnaire avec *A Woman of Tomorrow* (Bauer, 1914) et *Mute Witnesses* (Bauer, 1914) ou encore avec l'Allemagne et *Dick Carter* (Messter, 1914). Dans tous les cas, le cadre occupant le centre de l'espace écranique se place dans le prolongement narratif du récit représenté

à l'écran. Par exemple, dans *Dick Carter*, un homme et sa maîtresse, lui, à droite, elle, à gauche, discutent au téléphone de leurs projets sentimentaux. Malheureusement pour eux, un homme se trouve au centre de leur discussion. Il s'agit du père de la jeune femme. Ce dernier occupe la surface du cadre-milieu. Pendant qu'il se balade dans la rue, la conversation des deux amants se matérialise à l'écrit dans le haut du cadre qu'il occupe (voir figure 12). De cette manière, ce cadre permet au spectateur de faire le lien entre les deux autres portions d'espace mettant en cadre les deux amoureux.

[Illustration retirée]

Figure 12 : *Dick Carter* (Messter, 1914)

Pour populaire qu'il fût en Europe, ce moyen de représentation n'interviendra qu'assez ponctuellement aux États-Unis. Toujours est-il que l'un des cas les plus intéressants de simultanéité téléphonique et de composition stylistique au cours de cette période nous vient de ce pays. Alors que, dans la plupart des cas, les exemples précédents s'inscrivaient sous le registre de la comédie et du vaudeville, *Suspense* (Smalley et Webber, 1913), comme son titre l'indique, appartient aux genres de la terreur et du suspense : un vagabond surprend une femme seule avec son bébé dans sa grande maison isolée. Le mari de celle-là constate la présence de l'étranger au

moment d'une conversation téléphonique. L'homme part à la rescousse de son enfant et de son épouse en volant une voiture. S'ensuit une course-poursuite entre lui, les policiers (qui veulent récupérer le véhicule) et l'itinérant jusqu'au dénouement salvateur. Pour simpliste qu'elle puisse paraître, l'intrigue est en fait la énième variation autour de *Au téléphone*, pièce de théâtre d'André de Lorde, écrite et mise en scène en 1901, et ensuite portée à l'écran à de nombreuses reprises¹⁵. La principale différence entre ces adaptations et *Suspense* tient dans la présence d'un écran fragmenté avec mise en cadres triangulaires (voir figure 13).

[Illustration retirée]

Figure 13 : *Suspense* (Smalley et Webber, 1913)

C'est parce que le public était déjà au fait de ce récit, et en connaissait déjà la résolution – même s'il est vrai que *Terrible angoisse* se termine sur le meurtre de l'épouse et la découverte de son cadavre –, que les réalisateurs devaient trouver une façon de surprendre leurs spectateurs. Smalley et Webber « [met] this by heightening tension and intensifying the film's psychological dimension through manipulation of

¹⁵ *Terrible angoisse* (Nonguet, 1906), *Le médecin du château* (Francia, 1908), *Heard over the Phone* (Porter, 1908) et *The Lonely Villa* (Griffith, 1909) font partie des adaptations les plus célèbres de la pièce de de Lorde. Celle-ci finira par devenir le modèle du genre en matière d'exploitation horrifique de la conversation téléphonique avec des films comme *When A Stranger Calls* (Walton, 1979) ou *Scream* (Craven, 1996). Pour en savoir plus, on consultera Tom Gunning, « Heard over the phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde tradition of the terrors of technology » (1991).

style » (Keil, 2001 : 195). Pour l'historien, l'écran fragmenté employé pendant les conversations téléphoniques représentées à l'écran permet d'adopter une logique narrative d'omniscience permettant au spectateur d'avoir plus d'informations qu'aucun protagoniste de l'action ne peut en avoir :

« Using a triangular mask, the filmmakers divide the frame into three sections, with the husband at the base, the wife in the upper-right portion, and the thief at the left. This configuration permits the director to convey a sense of three-way simultaneity, while also rendering concrete the couple's ignorance of the thief's proximity to their home » (Keil, 2001 : 196)

Si cette proposition n'est pas entièrement inexacte, nous devons tout de même exprimer quelques réserves. Il est vrai que le mode narratif exposé ici relève de l'omniscience et que le traitement de l'information assujéti au spectateur peut contribuer au développement de la tension spectatorielle par la combinaison des différents cadres au sein de la matrice écranique (laissant croire à celui *qui regarde* qu'il est le seul à disposer des informations nécessaires visant à l'anticipation de la peur). Toutefois, à partir de la mise en place des cadres, nous réalisons que l'agent narratif principal, le point de focalisation, est le mari, localisé dans le cadre-milieu. Ce faisant, il a accès aux mêmes sources de savoir diégétique que le spectateur : il sait que sa femme est seule à la maison et qu'un homme rôde autour de sa propriété, qu'il finit par introduire¹⁶. C'est d'ailleurs ce savoir qui catapulte l'action et l'opération de sauvetage finale. Le suspense est généré par l'angoisse qui s'empare du protagoniste en relation avec les deux cadres qui l'entourent (et non sur l'ignorance du couple

¹⁶ En fait, nous basant sur nos connaissances des principes de la mise en abyme, nous pouvons affirmer que le personnage du mari se veut la personnification du spectateur.

relativement à la présence du cambrioleur), ce qui, pour Olsson, participe à la fonction de la « hiérarchie spatiale » (Olsson, 2004 : 162)¹⁷.

La même année, mais en provenance de l'Allemagne, une composition semblable se retrouve dans *Die Tango-Königin* (Mack, 1913) (voir figure 14). Conformément aux standards institués par *L'Affaire Dreyfus*, les parties prenantes de la conversation téléphonique se retrouvent aux deux extrémités de l'écran alors que le cadre-milieu expose les enjeux narratifs :

The situation substantiating the call's query – a delayed delivery of dresses to two ladies both hoping to win a contest and be crowned Tango-Königin' – is exhibited within the mid-triangle in two identically set-up split-screen shots. The second scene is introduced when the caller, the younger girl's benefactor, prepays a shopkeeper for using his phone [*sic*]. This is followed by a dialogue intertitle anticipating the actual exchange. The centre of attention, the mid-frame area, is given over to the narratively important issue; the answer to the question posed by the gentleman : where is the girl with the dress? In the mid-frame she is shown at a café taking her time flirting and enjoying pastries. The shot mirrors a previous inquiry with the more affluent woman posing the same question. Simultaneity between all the parts of the frame is decisive for the film's narrative concern, and clocks a key component in the mise-en-scène. The disturbed time frame is emblematically focused, but compositionally motivated, in a close-up of the two male partners' hands and their respective watches, as they nervously wait for the ladies to arrive. The rhymed, proverbial intertitles are essential narrative components triggering the course of events, and they introduce the telephone shots after we have seen the parties requesting a connection by explicitly using the word 'Telefon' prior to the dialogue intertitle (Olsson, 2004 : 162).

¹⁷ La fonction de la « hiérarchie spatiale » fait référence à l'organisation des cadres et des données narratives et informationnelles qu'ils renferment afin d'assurer un partage cohérent et compréhensible pour le spectateur. Même si elle n'est pas nécessairement reliée directement à l'écran fragmenté, cette fonction nous rappelle curieusement celle à laquelle se réfère Richard Abel, reprenant Thomas Elsaesser, quand, au sujet des secousses transitionnelles entre « cinéma des attractions » et « cinéma narratif », il dit : « This new relationship between spectator and screen [...] tended to situate both narrator and spectator at the apex of a hierarchy of knowledge, especially the "narrative knowledge" » (Abel, 1994 : 104, nous soulignons).

[Illustration retirée]

Figure 14 : *Die Tango-Königin* (Mack, 1913)

Selon Olsson, la particularité des écrans fragmentés employés dans *Die Tango-Königin* rejoindrait les propos tenus par Keil sur ceux que nous observons dans *Suspense* :

[The husband's] knowledge is initially parallel to that of the spectators, whereas the calls in *Die Tango-Königin*, provide a new narrative level in conveying information that exceeds character knowledge. The shots, hence, offer more than just information about the content of the conversation; the narrator/narratrix shares his/her global knowledge with the audience by-passing the characters (Olsson, 2004 : 162).

Même si, du point de vue de la configuration visuelle, les écrans fragmentés étudiés dans *Suspense* et *Die Tango-Königin* sont très apparentés, l'effet qu'ils produisent est sensiblement différent. En fait, à partir des données fournies par Olsson, les écrans fragmentés de *Die Tango-Königin* sont beaucoup plus près de ceux qui surgissent dans la série télévisée contemporaine *24* et autres émissions à rebondissements que ceux de *Suspense* ne le sont¹⁸.

¹⁸ Une nuance s'impose cependant : lorsque, dans la série télévisée *24*, des cadres se greffent un peu partout au sein de l'espace écranique, il peut arriver, par exemple dans le cadre d'une conférence téléphonique à trois, que les personnages soient au courant des événements représentés dans les différents cadres, annulant et/ou limitant le court-circuitage des informations uniquement accessibles au spectateur plutôt qu'aux protagonistes de la diégèse.

On retrouve également un exemple frappant de cette configuration esthétique en 1914, en Russie, dans le film *Drama by Telephone* (Protazanov, 1914), lui aussi inspiré de la pièce de de Lorde et de ses continuités cinématographiques, dont l'archétype – comme nous l'avons précédemment indiqué – demeure *The Lonely Villa*, réalisé par D. W. Griffith, et au sujet duquel Gunning, dans l'article que nous avons cité plus haut, écrit quelques très courts mots (sans faire référence aux caractéristiques esthétiques singulières du métrage). Vance Kepley, spécialiste du cinéma russe, dans une étude consacrée à l'apport de Griffith, et plus particulièrement à *Intolérance* (Griffith, 1918), dans les premiers balbutiements du cinéma soviétique, évoque l'idée suivant laquelle il ne faudrait pas surestimer le processus de transformation du cinéma russe entre les périodes pré- et post-tsaristes. En fait, Griffith était déjà une figure bien connue, et pas nécessairement aussi influente qu'on serait porté à le croire quant au développement et à la maîtrise du langage cinématographique, avant que ne survienne la révolution de 1917 :

[a] number of Griffith's early Biograph shorts circulated in tsarist Russia, and at least one served as the source for a Russian movie. Yakov Protazanov used the story of Griffith's *The Lonely Villa* for his *Drama by Telephone* [1914]. Protazanov's tale concerns a young wife who discovers that bandits are trying to break into her home. She immediately telephones her absent husband for help but, as he desperately rushes home, the bandits break in and overpower the wife. [...] Anyone looking for an early link between Griffith's cross-cutting device and Soviet montage must look elsewhere. Protazanov is not concerned with the rhythm or tension of the attempted rescue, and he does not exploit parallel editing. *Rather he exploits the psychological states of the characters during the crisis, the terror of the woman and the panic of the husband, and he employs an elaborate split-screen system which permits the audience simultaneously to compare the emotions of the husband, wife and culprits. The Russian artist, in borrowing Griffith's tale, specifically rejects Griffith's most famous stylistic contribution to the genre* (Kepley, 1994 : 52, nous soulignons.).

Néanmoins, la représentation de la conversation téléphonique grâce au dispositif de l'écran fragmenté sera peu à peu remplacée par l'institutionnalisation progressive du montage alterné¹⁹. Pour certains commentateurs culturels de l'époque, l'écran fragmenté (autant dans le cadre de la conversation téléphonique que dans un contexte représentationnel autre) est anti-cinématographique (« *un-cinematic* » en anglais) :

The divided stage, with its broken partition end on to the spectator, may also be sent to the lumber room. The moving picture has it in its power by alternating scenes to show us what is going on simultaneously in two different places, inside and outside a house, for example, or in adjoining rooms (*Moving Picture World*, 1910 : 865 in Olsson, 2004 : 174).

Vers la fin des années 1910, l'écran fragmenté téléphonique ne sera que ponctuellement employé, « apart from emblematically singling out exceptional telephone situations » (Olsson, 2004 : 183). *Barberousse* (Gance, 1917) (voir figure 15) constituerait un exemple du type de « situation téléphonique exceptionnelle » :

[The] entire scene revolves around a telephone call scheduled to take place at a specific time, but displaced, in that the caller delegates the call to his wife, while he himself drives over to the chief of police for face-to-face discussion. The sole purpose of the call is to relay inform [*sic*] about the delay in communication. While driving, Trively, a journalist undertaking a criminal investigation that the police are abandoning, notices something strange. He stops the car and discovers the criminals busy extracting information from the wires : one is up the telephone pole while the master crook, Redbeard, is hiding his bike away from the pole. Redbeard is connected to his colleague via an extension. The successful tapping is confirmed in a split-screen shot, the logic of which is translated to three panels marking the number of parties on the line; one, however, just parasitically listens in. Gance's film, using split screen in one crucial shot, displays a complex structure of interlocking telephones in a narrative tied to the clock (Olsson, 2004 : p. 184).

¹⁹ Ce qui marquera, selon Noël Burch, le couronnement du mode de représentation institutionnalisée (M.R.I) sur celui du « mode de représentation primitif » (M.R.P) – très proche du concept des « attractions » de Gunning. Il y aurait beaucoup à dire sur les rapports de ceux-ci avec l'écran fragmenté mais nous nous réservons cela pour un projet futur.

[Illustration retirée]

Figure 15 : *Barberousse* (Gance, 1917)

Parce qu'elle évoque une situation « exceptionnelle », cette scène fait donc bel usage de l'écran fragmenté²⁰. Précisons toutefois que les autres scènes du film à caractère téléphonique emploient la technique du montage alterné afin de souligner le caractère simultané (même si nous croyons qu'il est davantage continu que simultané) des événements.

À cette même époque, le triple panneau classique²¹ subira certaines transformations. La première concerne sa « narrativisation ». C'est-à-dire que le cadre-milieu n'occupe plus la position de médiation (avec le panorama urbain) et/ou de compréhension/explication/ajout narratif – comme ce serait le cas de *Dick Carter* ou encore du *Roman de la petite vendeuse* (Gaumont, 1911) (voir figure 16) – entre les deux cadres qui le bordent.

²⁰ Il est probablement pertinent de rappeler que *Barberousse* intervient dans un moment de la carrière de Gance où ce dernier commence de plus en plus à travailler à ce qu'il désignait sous l'appellation de tryptique – et qui deviendra plus tard la « polyvision ». Nous aborderons le parcours du cinéaste et son style visuel plus en détails dans le prochain chapitre.

²¹ Par classique, nous entendons la mise en place de cadres rectangulaires verticaux, par opposition à ceux triangulaires, plus inusités donc, que l'on peut retrouver dans *Suspense* ou *Die Tango-Königin*.

[Illustration retirée]

Figure 16 : *Le roman de la petite vendeuse* (Gaumont, 1911)

Dès lors, les situations mises en cadre auront nécessairement une incidence sur le déroulement narratif. La seconde concerne sa disparition. En effet, le double panneau deviendra le modèle dominant lorsque viendra le moment d'employer l'écran fragmenté à des fins téléphoniques, probablement parce que le cadre-milieu occupait immodérément le centre d'attention du spectateur, ou bien parce qu'il s'agissait d'un artifice un peu trop invasif, alors que le téléphone (et ses capacités de relier deux êtres à distance dans une temporalité active conjointe) perdait progressivement de sa nouveauté et de son élan. Elle n'est désormais plus la

« machine hantée » (Schuerewegen, 1994 : 126) qui terrifiait et émerveillait. Pour Olsson, « [on] the threshold of the classical style, [telephonic] split-screens were [from now on] regarded as ober-obvious and invasive decives, interrupting the smooth flow of continuity and, consequently, petered out » (Olsson, 2004 : 184).

2.1.2 — L'écran fragmenté et les autres formes de représentation spatiale

Si la conversation téléphonique demeure l'un des points de fixation principaux dans l'emploi de l'écran fragmenté pendant ces années et qu'il en est à notre avis le modèle canonique, il n'en demeure pas moins une configuration significative pour d'autres formes de représentation spatiale. Très rapidement, les artisans du cinéma ont cherché à représenter, grâce à celle-ci, des événements, réels ou imaginaires, ayant lieu simultanément, que ce soit dans des espaces distincts, proximaux ou distaux, ou dans un seul et même espace – mais partagé entre le rêve et la réalité. D'un type d'espace à un autre, et ce afin d'assurer la compréhensibilité de la lecture, nous opérerons des retours en arrière.

2.1.2.1 — Les espaces distincts

À l'origine, les cinéastes cherchaient, pour représenter les espaces distincts, à respecter un certain sens de la totalité spatiale. Pour ce faire, à l'instar du film *Are You There?*, et suivant le modèle mis en place bien avant par les hommes de théâtre, ceux-ci « [marked] out contiguous spaces within a single set, splitting the set down the middle and filming it so that the division appeared as a vertical bar running down the center » (Keil, 2001 : 106). La principale différence entre théâtre et cinéma en ce

qui concerne cette même stratégie de représentation visuelle tient dans le fait qu’au théâtre (précisons que nous nous référons à celui de cette époque et à celui qui lui est antérieur), « a “split-scene” contains [...] action in different parts *as if* simultaneously going on but not doing so in actual time because of limitations of theatrical form » (Kobernick, 1989 : 121, souligné dans le texte)²² tandis qu’au cinéma, la simultanéité devrait occuper concurremment l’espace narratif des deux simulacres de cadre.

Pour Keil, le « split set » – que nous désignerons sous l’expression de « trait pro-filmique »²³ – peut s’avérer problématique quant à la lisibilité spectatorielle et à la capacité de tournage. En effet, « [depending] on the size of the set, such an approach could force the action even farther from the camera, rendering certain actions almost undecipherable » (Keil, 2001 : 107). Il ajoute du même souffle que certaines situations narratives impliquant une relation spatiale « intérieur/extérieur » ne se prêtaient pas réellement au dispositif du trait pro-filmique et qu’il était difficile de les obtenir. Aussi, « split sets might help convey contiguity, but they resulted in long stretches of undifferentiated narrative action that invited audience confusion » (Keil, 2001 : 208). Comme dans le cas de l’écran fragmenté téléphonique, la plupart des exemples que nous connaissons de films qui font étalage du trait pro-filmique

²² Selon Kobernick, la simultanéité au théâtre n’était pas exprimée de la même manière qu’il ne le sera possible au cinéma par le dispositif de l’écran fragmenté. En fait, disons que deux lieux différents sont montés dans deux espaces opposés de la scène, les acteurs (qui n’avaient pas de texte à lire ou qui n’avaient pas d’action à jouer) devaient s’immobiliser afin de ne pas nuire à la compréhension de la représentation. On pourrait parler de simultanéité en différé.

²³ Le problème avec la traduction littérale de « split scene » et/ou « split set » (scène divisée) tient dans l’ambiguïté qu’occupe le mot « scène ». Au cinéma, une scène est généralement considérée comme étant une succession de plan représentant une action en un seul endroit et dans un temps continu. Or, le « split scene » ne représente pas nécessairement un endroit unique (ni même une temporalité unique). En fait, son utilisation tient plutôt dans son contraire. Finalement, le « trait pro-filmique » est un moyen cherchant à reproduire l’*effet* de l’écran fragmenté et non à s’y substituer. En conséquence, le vocabulaire de « double panneau » et « triple panneau » demeure pertinent.

surviennent autour des années 1907-1908 : *Deaf-Mutes' Masquerade* (Biograph, 1907), *At the French Ball* (McCutcheon, 1908) (voir figure 17) et *Man in the Box* (McCutcheon, 1908) figurent parmi les titres les plus connus.

[Illustration retirée]

Figure 17 : *At the French Ball* (McCutcheon, 1908)

D. W. Griffith a lui aussi expérimenté le trait pro-filmique : *The Devil* (1908), *An Awful Moment* (1908), *The Girls and Daddy* (1908), *The Honor of Thieves* (1908) et *Those Boys* (1909) sont tous des films qui, selon Joyce E. Jesionowski, dans son ouvrage sur les premiers films de Griffith (1989) emploieraient cette manière de fragmenter l'écran. Le cinéaste finit toutefois par se distancer du dispositif puisque, « a house in cross section is an artifice that contradicts the realist illusion of the screen event and ruins the resolution of the two different positions on opposite sides of the wall » (Jesionowski, 1989 : 27). Griffith n'abandonnera pas complètement les procédés de l'écran fragmenté, mais, comme le Méliès d'*Un homme de tête*, cherchera toutefois à l'*invisibiliser*. Le cas le plus probant se retrouve dans *Those Awful Hats* (Griffith, 1909) (voir figure 18).

[Illustration retirée]

Figure 18 : *Those Awful Hats* (Griffith, 1909)

Il s'agit d'une vue *sur une vue*, ou, pour être plus précis, un court-métrage se déroulant pendant une projection de film mise à mal par la taille proéminente du chapeau des dames venues assister à celle-là, et provoquant du même coup les spectateurs masculins. L'espace écranique est partagé par deux cadres : le premier, celui de la salle de cinéma, en occupe les trois-quarts pendant que le second, l'écran de cinéma, occupe la place restante. Précisons que l'écran de cinéma n'appartient pas à l'espace pro-filmique et qu'il a été intégré à partir d'un système de *travelling matte*, et que la fragmentation du cadre est donc bel et bien visible.

Si, selon Keil, le procédé du trait pro-filmique disparaît au tournant des années 1910 dans le cinéma américain, il est toujours possible d'en repérer dans la cinématographie de certains pays d'Europe. En France, Gaumont offre *Suzanne et les vieillards* (Fescourt, 1912) et *La Voix d'or* (Lacroix, 1913) pendant que les Pays-Bas proposent *Kerstefeest* (année et réalisateur inconnus). Malgré cela, il est vrai que le procédé perd de son élan, pour laisser place finalement à d'autres méthodes accomplissant elles aussi, en partie, le projet de la fragmentation et de la simultanéité.

En 1913, *Beasts of the Jungle* (Warren, 1913) sort sur les écrans américains²⁴. Pour éviter le problème d'avoir à poser sa caméra suffisamment loin de l'espace pro-filmique afin d'en saisir sa totalité, les artisans adoptent un système de cache qui leur permettra de mettre en cadres une scène de suspense où les trois membres d'une même famille, terrés dans leur maison située au cœur de la jungle, sont terrorisés au milieu de la nuit par un redoutable lion qui rôde à l'extérieur. De la sorte, la division « intérieure/extérieure » est assurée par un cadre (celui de gauche) situant la famille apeurée dans une pièce de la maison, le mur de la maison occupant la fonction de ligne de démarcation entre les deux espaces, tandis que le cadre de droite met en scène le fauve affamé (voir figure 19).

[Illustration retirée]

Figure 19 : *Beasts of the Jungle* (Warren, 1913)

Avec les années, ce type de pratique de la division du cadre (c'est-à-dire celle exposant la séparation des deux espaces contigus avec pour ligne de démarcation le simulacre du mur du bâtiment), susceptible de générer le suspense, sera de moins en moins employé à cette fin (pour Jesionowski, cette variété d'écran fragmenté

²⁴ Il faut cependant faire preuve de prudence avec ce titre comme certains (le représentant de la Gaumont aux États-Unis par exemple et qui, incidemment, était son conjoint à l'époque) semblent en créditer la réalisation à Alice Guy, qui a participé à l'écriture du scénario. Qui plus est, certains procédés stylistiques (comme la surimpression ou l'écran fragmenté) identifiables ici sont récurrents dans l'œuvre de la cinéaste. Pour faire toute la lumière sur le problème, voir McMahan, 2002.

empêcherait de doser la gradation de l'information à révéler), et sera plutôt utilisé afin de susciter le rire, comme c'est le cas dans *The Goat* (Keaton, 1921)²⁵.

Le triple panneau (non-téléphonique) apparaîtra également dans un certain nombre de productions françaises, où le rire est mis de l'avant, plutôt que la peur et l'angoisse²⁶. *Le Homard* (1912) et *Léonce à la campagne* (1913), tous deux réalisés par Léonce Perret (et tous deux, sans surprise, tirés de la série des *Léonce*) sont parmi les plus emblématiques. *Le Homard* a pour point de départ une querelle entre un homme, Léonce, et son épouse, Suzanne, au sujet de l'achat d'un homard pour dîner. Léonce refuse, prétextant leur coût qu'il juge excessif. Après moult tractations, Léonce se soumet aux velléités de sa conjointe et lui promet d'aller lui-même pêcher le crustacé en question. L'écran fragmenté intervient au moment où, alors qu'une tempête sévit, Suzanne, prise de remords et rongée par l'angoisse, imagine le pire pour Léonce. L'espace écranique est alors divisé en trois : le cadre de gauche met en scène Suzanne, agitée, dans sa chambre, agenouillée, pendant qu'elle supplie le bon Dieu de laisser la vie sauve à son époux ; le cadre-milieu s'occupe de la monstration de la tempête sur les côtes bretonnes ; le cadre de droite met en scène Léonce, confortablement installé, visiblement en train de s'amuser des vues projetées dans une salle de cinéma. L'effet comique est indéniablement le produit de l'écart entre les

²⁵ Pour Keil, une fois les années 1910 touchant à leur fin, la pratique, sans pour autant complètement disparaître, s'inscrit dans une logique d'autoréférentialité narrative de l'espace (*narrationally self-conscious depiction of space* en anglais).

²⁶ Cela ne veut pas pour autant dire qu'il n'existe pas d'exemples d'écrans fragmentés dans le cinéma français de l'époque où l'effet induit n'est pas pour autant la peur ou le suspense. Perret lui-même est derrière quelques productions du genre, comme *Le mystère des roches de Kador* (1912) ou encore *L'Enfant de Paris* (1913). Louis Feuillade aura aussi expérimenté l'écran fragmenté à des fins de suspense dans sa série des *Vampires*, et même dans un mélodrame, *Le Cœur et l'argent* (1912).

attentes d'un personnage, versus la réalité qui nous est présentée dans le cadre de droite (voir figure 20).

[Illustration retirée]

Figure 20 : *Le Homard* (Perret, 1912)

Dans *Léonce à la campagne*, un souper où différentes personnes prennent part sombre rapidement dans l'ennui. Pour se consoler, les invités quittent la table les uns après les autres, en couple. Ils finissent par se cacher dans les bois, sous les arbres, afin de mieux connaître leur intimité. Ce qui pourrait être une farce grivoise se conclut « within the conventional confines of a good bourgeois marriage » (Abel, 1994 : 422), qui se manifeste par l'utilisation d'un triple panneau où chaque cadre met en scène les trois nouveaux couples mariés et vient contraster avec les événements précédemment mis de l'avant pendant le déroulement du film (l'adultère, le sexe avant le mariage, etc.) (voir figure 21).

[Illustration retirée]

Figure 21 : *Léonce à la campagne* (Perret, 1913)

2.1.2.2 — L'espace des rêves

Dès 1901, pour la production *Histoire d'un crime*, Ferdinand Zecca emploie un dispositif d'écran fragmenté, basé sur un procédé théâtral (où un niveau supérieur à la scène est construit et incrustée à même celle-ci, pouvant laisser croire à un « tableau animé »), afin de représenter les rêveries d'un condamné à mort (qui sont en fait des analepses qui permettent de contextualiser le spectateur dans la narration). Il y a dans cet exercice de mise en scène, comme il s'agit d'un dispositif de trait profilmique, deux espaces représentés – dans un même plan où le simulacre de cadre structuré par l'arrière-scène n'en demeure pas moins un cadre –, celui d'un monde réel, physique, actuel et celui rêvé, même si ces rêves n'en demeurent pas moins bien réels, dans la mesure où ils exposent des événements antérieurs qui auront une incidence sur la narration (voir figure 22).

[Illustration retirée]

Figure 22 : *Histoire d'un crime* (Zecca, 1901)

À notre connaissance, il y a assez peu d'exemples basés sur le modèle de Zecca. Dans leurs recherches, la plupart des historiens du cinéma font référence à ce qu'ils désignent comme la « *vision scene* » ou encore le « *vision effect* »²⁷, mais les exemples qu'ils en tirent ont souvent plus à voir avec la surimpression qu'avec les types d'écrans fragmentés qui nous intéressent²⁸. Comme il faut se le rappeler, « [la] surimpression a été utilisée très tôt, mais pas toujours pour faire éclater les conventions de représentation de l'espace-temps. Souvent elle a servi à montrer l'invisible, par exemple les pensées intimes des individus ou leurs rêves » (Meusy, 2000 : 155). Or, il y a bien quelques modèles d'écrans fragmentés qui prennent pour dispositif celui de la surimpression et/ou de la double exposition. Prenons le cas de *Life of an American Fireman* (Porter, 1903) (voir figure 23). Dans le tout premier plan, le pompier est endormi, assis sur sa chaise. En médaillon, à droite, nous

²⁷ « The vision effect, a nineteenth-century staging device was the popular method for depicting the internal state of a character » (Vardac, 1949: 35)

²⁸ En fait, ces surimpressions génèrent souvent l'impression que des *fantômes du passé* viennent visiter les mortels, en songe. S'il y a probablement beaucoup à dire sur la fragmentation de l'espace, le problème est que ces *fantômes* n'apparaissent généralement que dans un seul et même cadre – il n'y a même pas d'effet-simulacre.

pouvons contempler ce qui occupe ses pensées : sa femme et sa jeune fille. Il s'éveille pendant que le médaillon s'efface progressivement.

[Illustration retirée]

Figure 23 : *Life of an American Fireman* (Porter, 1903)

Au niveau de la composition visuelle, on peut aisément rapprocher le film de Porter à celui de Zecca. Dans les deux cas, il s'agit d'un plan d'ensemble moyen, montrant un homme assoupi, campé à la mi-extrémité du cadre (dans des positions inverses dans les deux films), leurs « pensées » inscrites un peu en retrait de leur corps, en diagonale.

Porter emploiera une stratégie visuelle similaire pour représenter les rêveries de son héros quand il réalisera *Dream of a Rarebit Fiend* (Porter, 1906) : après une intense ripaille et bien des difficultés à rentrer à la maison en un seul morceau, le personnage principal va se mettre au lit, où il parvient sans difficulté à s'endormir. Suit un plan moyen de son visage, pris à mi-cadre. Apparaissent alors des diabolotins qui commencent à le rouer de coups sur la tête (voir figure 24).

[Illustration retirée]

Figure 24 : *Dream of a Rarebit Fiend* (Porter, 1906)

Selon Thompson, ce mode de configuration représentationnelle des rêves et autres troubles mentaux « [tended] to appear either when the subjectivity [was] the basis for the whole film [...] or when the narrative absolutely [depended] on showing the character's inner state » (1985 : 179). À partir de 1906-1908, la représentation des images mentales par l'écran fragmenté va s'estomper pour laisser la place aux doubles expositions fantomatiques. Curieusement – et c'est un phénomène que nous ne pouvons expliquer –, cette disparition progressive de la représentation des images mentales par l'écran fragmenté interviendra au moment où la conversation téléphonique au cinéma reviendra à l'avant-plan.

2.2 — Retour sur l'émergence de l'écran fragmenté au cinéma

Entre 1901 et 1917, le cinéma va passer par une série de transformations. Sans vouloir intervenir dans la « querelle des historiens » et prendre position pour l'un ou pour l'autre, nous pouvons tout de même ou avancer que le cinéma a alors changé (ne serait-ce qu'un peu). Uniponctuel à l'origine, le film devient une succession de plans,

de scènes, de séquences qui visent à « raconter une histoire » alors qu'il n'était, initialement, que captation, monstration – une fois le processus d'institutionnalisation du cinéma *comme* cinéma accompli. Ce qui pendant ces presque deux décennies n'a pas changé, ou si peu, c'est la présence de l'écran fragmenté comme forme d'expression entière de la simultanéité. Qu'il représente, à l'origine, la communication à distance, pour évoquer ensuite les rêveries d'un condamné à mort ou révéler la totalité d'un sous-marin et des actions entreprises en son bord, l'écran fragmenté ne change que de manière formelle. Triple panneau, division triangulaire et trait pro-filmique, au final, ne viennent pas radicalement changer la donne de la matrice écranique.

Nous avons mentionné que la représentation des images mentales par l'écran fragmenté avait laissé la place à la surimpression classique. Dans les pages à venir, nous constaterons que cet effacement n'aura été que transitoire. Notre prochain chapitre, et les autres, mettront de l'avant le phénomène de la résurgence invariable de l'écran fragmenté comme dispositif esthétique, mais aussi de sa constance structurelle et surtout, c'est le plus important, de sa subordination au projet narratif du film.

3. Les avant-gardes historiques et le « cinéma des expérimentations » (1917-1933)

The experience of time as radical acceleration and of space as foreshortened to the point of virtual simultaneity fuels a cult of simultaneous representation in the art of the avant-garde.

Andrew J. Webber, *The European Avant-garde*, pp. 61-62

3.1 — La notion de « l'avant-garde » cinématographique

Avant d'aborder notre sujet – la relation des avant-gardes, ou plutôt des œuvres qui en ont émergé, avec l'esthétique de l'écran fragmenté –, il est essentiel de questionner les présupposés que cette notion d'avant-garde recèle.

Dans *L'Avant-garde au cinéma*, François Albera divise l'avant-garde en plusieurs petits groupes distincts. Sans nous aventurer dans les méandres que contiennent ses distinctions, disons qu'il s'agit du « cinéma de *spectateur* », du « cinéma de scénarios *non destinés à être tournés* », du « cinéma *d'expérimentation matérielle* » et, finalement, de « [l'autre] courant », celui des « cinéastes qui, au sein du système de production, promeuvent leurs idées esthétiques dans l'esprit du modernisme » (Albera, 2005 : 81) et que l'historien Richard Abel désigne sous l'étiquette de « narrative avant-garde » (1984)²⁹. Afin de préciser un peu plus notre position, nous citerons Anne Friedberg qui, dans une critique des théories de l'avant-garde énoncées par Peter Bürger, spécialiste de la modernité artistique et littéraire,

²⁹ Abel, dans le cadre du cinéma français, effectue également une classification des avant-gardes, qu'il groupe ainsi : « *narrative avant-garde* », « *pure cinema* » et « *documentary avant-garde* ».

affirme aussi que « [the] cinematic avant-garde(s) challenged the assumption that cinema was a (lowly) form of mass entertainment and desired to be considered equal to the High Art forms of painting, music, theatre and literature » (Friedberg, 1988 : 75). L'auteur de *Theory of the Avant-Garde* avançait de son côté que « l'avant-garde » (cinématographique) se définissait surtout par sa violence à l'encontre de l'art comme institution et que « any theory of the avant-garde can be measured by how convincingly it can anchor the avant-garde formal principle of the collage and montage » (Schulte-Sasse, 1984 : XXXIX). Il serait fort aisé, pour de notre part, de consentir aux idées de Bürger, dans la mesure où notre mémoire porte directement sur l'une des possibilités d'expressions cinématographiques offerte par le montage, mais les nombreux raccourcis dans lesquels nous pourrions nous commettre sont justement trop simplistes et trop faciles³⁰. Si le montage cinématographique est bien l'un des épiphonèmes de « l'avant-garde », « [this] would make every film from *Birth of a Nation* to *Potemkin* to *Psycho* an avant-garde film » (Friedberg, 1993 : 164, souligné dans le texte).

La définition des avant-gardes défendue par Friedberg, et qui est celle qui nous intéresse dans le cadre de ce chapitre, regroupe plusieurs tendances, plusieurs cinéastes, et ne saurait les rassembler sous un même ensemble unidimensionnel.

Albera le rappelle :

On ne saurait parler de "groupe" ou "d'école" en dépit de la commodité apparente qu'a acquise [par exemple] l'expression "école impressionniste".

³⁰ Cela ne veut pas dire que tout est à jeter du texte de Bürger, bien au contraire. Il faut toutefois l'approcher avec un certain sens critique. C'est surtout que l'avant-garde à laquelle il renvoie est principalement composée des mouvements dadaïstes, surréalistes et de « l'avant-garde » russe de l'après-révolution (Bürger, 1984 : 109) qu'il englobe dans un seul et même tout.

Les proximités sociologiques [...], les convergences d'intérêts [ou *sic*] en matière de reconnaissance institutionnelle [...] ne les constituent pas en un groupe homogène. Les discours théoriques de chacun diffèrent, les esthétiques également (Albera, 2005 : 84-85).

Qui plus est, ces avant-gardes du cinéma impliquent des zones géographiques aussi distancées que les États-Unis, la France, l'Italie ou la toute jeune Union Soviétique. Nous précisons que nous ne faisons pas référence à *une* avant-garde mais à plusieurs mouvements, qu'on a depuis catalogués comme appartenant *aux* avant-gardes, qui s'inscrivent dans une période historique bien précise, s'échelonnant de la fin des années 1910 (principalement en Europe) aux années 1930 (en Amérique surtout)³¹. Puisque, encore aujourd'hui – même si cette polémique était beaucoup plus vive dans les années 1970 et 1980 – subsistent des querelles entre différents théoriciens – dont Bürger justement – quant à la réviviscence des avant-gardes pendant l'irruption du modernisme tardif, survenant à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les avant-gardes des années 1910-1920 sont maintenant connues sous l'appellation d'« avant-gardes historiques » parce qu'elles seraient « originelles ». Parmi les chantres de ces avant-gardes au cinéma, nous comptons des personnalités – qui certes n'ont évidemment pas tous eu recourt à l'écran fragmenté en tant que moyen d'expression filmique en ce qui concourt à leurs créations – aussi variées que Louis Delluc, Dziga Vertov, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Robert Florey, Hans Richter ou Abel Gance.

³¹ Puisque l'objet de notre chapitre ne consiste pas à faire valoir une réflexion historiographique sur l'avant-garde ou les avant-gardes cinématographiques, nous clôturerons celui-ci bien avant l'arrivée de l'année 1939. Nous verrons plus bas pourquoi.

L'avènement de ces avant-gardes au cinéma est à mettre dans le contexte de l'éclosion des avant-gardes autres que cinématographiques pendant les années 1900 et 1910³², qui partagent avec le cinéma certaines interrogations esthétiques sur les registres de la temporalité et de la spatialité. Prenons pour exemple le mouvement cubiste (voir figure 25a) :

La discontinuité est plus marquée dans le cubisme, car ici le but n'est pas de représenter le mouvement, mais de cerner l'objet statique dans ses relations avec l'espace ambiant et avec notre *a priori* de perception. [...] La simultanéité cubiste consiste en l'assemblage [des] différentes perspectives discontinues en une image totale, à facettes multiples (Weisgerber, 1984 : 945, souligné dans le texte).

Ou encore le mouvement futuriste (voir figure 25b) dans lequel

« *la simultanéité* de l'objet et de son ambiance est [...] combinée [...] avec un autre but futuriste, à savoir la peinture des états d'âme. La toile doit donc être une synthèse de ce qu'on voit et de ce dont on se souvient, de réalité et de rêve, d'intérieur et d'extérieur. La peinture doit en quelque sorte donner l'image psychique, l'image totale (Bergman *in* De Maria, 1977 : 96, souligné dans le texte).³³

[Illustration retirée]

Figure 25 : a) Exemple de peinture cubiste, « *Portrait de Pablo Picasso* » (Gris, 1912)
b) Exemple de peinture futuriste, « *Volumes horizontaux* » (Boccioni, 1912)

³² Mentionnons que plusieurs de ces mouvements artistiques s'essouffleront vers la fin des années 1910 pour être ensuite relayés, au début des années 1920, par leur réplique cinématographique, comme c'est le cas avec le futurisme et le cubisme.

³³ Précisons aussi que les futuristes doivent beaucoup aux chronophotographies d'Étienne-Jules Marey.

Si les deux compositions picturales ci-dessus se manifesteront surtout, esthétiquement parlant, dans des films dits « cubistes » ou « futuristes », comme *Ballet Mécanique* (Léger et Murphy, 1924) (voir figure 26) – ou mêmes « surréalistes », comme c'est le cas de *La Coquille et le Clergyman* (Dulac, 1927) (voir figure 27) –, les théories qu'elles soulèvent sur le temps et l'espace pictural se trouveront au cœur de plusieurs films employant l'écran fragmenté durant cette période³⁴.

[Illustration retirée]

Figure 26 : *Ballet Mécanique* (Léger et Andrew, 1924)

[Illustration retirée]

Figure 27 : *La Coquille et le Clergyman* (Dulac, 1927)

³⁴ Les titres qui viennent d'être cités appartiennent à une classe particulière de cinéma d'avant-garde dans la mesure où il s'agit-là de « cinéma pur », un courant cinématographique où la composition visuelle ou le rythme du montage forme la pierre angulaire du projet mais. Comme nous le verrons plus tard, avec Gance notamment, la chose n'en demeure pas moins prégnante avec le « film d'avant-garde narratif ».

Tel qu'il a été préalablement énoncé, « l'image totale » se fonde sur la combinaison des différentes formes temporelles et spatiales :

[by] juxtaposing heterogeneous elements, simultaneity rejects a single point of view to explore an object from multiple angles. Jung's synchronicity, Einstein's relativity, Heisenberg's uncertainty – our age is the age of doubt. By telescoping space and time, by yoking together a kaleidoscope of clashing perspectives, simultaneity enables an artist to create a new aesthetic unity without denying the contradictions and chaos of experience (Holmberg, 1996 : 93).

En ce qui concerne *Ballet Mécanique*, pour l'anecdote historique, il est intéressant de signaler que Fernand Léger avait pour idée de départ de « diviser l'écran en parties égales et de projeter des images identiques dans chacune d'elles, mais à des rythmes différents » (Lawder, 1994 : 107). Selon Lawder, l'idée n'a finalement pas été mise à exécution « en raison de trop grandes difficultés techniques » (*ibid.*). Comme l'auteur le rappelle, « l'idée [est] très semblable à la division de l'écran en plusieurs parties largement utilisée par les cinéastes expérimentaux d'aujourd'hui » (*ibid.*).

3.2 — Abel Gance

Très tôt, Abel Gance se sait (lui-même) voué à une carrière d'artiste et de visionnaire. Ne récoltant pas le succès qu'il escomptait avec ses fresques théâtrales (Icart, 2000 : 81), Gance se tourne vers le cinématographe, qu'il croit riche en possibilités qui sont, encore là, inexplorées. Déjà, dans *La Folie du docteur Tube*

(Gance, 1915), l'un de ses premiers films³⁵, Gance « transforme l'image et l'expérience du regard par le biais de rayons lumineux et de miroirs déformants » (Bahar, 2003 : 90) et joint ceux-ci à la logique narrative du film : un savant fou conçoit une poudre mystérieuse qui, une fois inhalée, modifie l'apparence physique de ses consommateurs (voir figure 28).

[Illustration retirée]

Figure 28 : *La Folie du docteur Tube* (Gance, 1915)

Cette manipulation des formes écraniques « et les prises de vues en contre-plongée suivent à la lettre les innovations de Man Ray dans le domaine photographique et cinématographique » (*ibid.*). Malheureusement, le film ne sera pas distribué à cette époque en raison du refus du producteur qui craignait l'incompréhension du public face au déroulement narratif. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Gance touche à l'écran fragmenté téléphonique dans *Barberousse*, mais c'est à partir de 1919 que le cinéaste lui associe une fonction symbolique. Dans *J'accuse* (Gance, 1919), Gance « montre sur la partie supérieure de l'écran les soldats harassés avançant en désordre, tandis qu'on voit dans la partie

³⁵ La première participation de Gance au cinéma remonte à 1909 alors qu'il tient l'un des rôles principaux dans *Molière* (Perret, 1909). En 1910, il participe à l'écriture du scénario de *Portrait de Mireille* (Perret, 1910) et, en 1912, il réalise son premier film : *La digue (Pour sauver la Hollande)* (Gance, 1912).

inférieure le déroulement impeccablement orchestré des fêtes de la Victoire sur les Champs-Élysées » (Meusy, 2000 : 153)³⁶ (voir figure 29).

[Illustration retirée]

Figure 29 : *J'accuse* (Gance, 1919)

À propos de cette scène, Martin Hurtcombe note que :

The raising of the dead in *J'accuse* achieves a [...] carnivalesque effect. As the dead rise up from their graves, the screen splits into two. On the bottom half of the screen, we watch the official victory parade held on the Champs Elysées. On the top half of the screen we witness the dead, played by serving soldiers, rising out of their graves. The patriotic discourse of victory-day celebrations is relegated to the bottom of the screen to make way for the dead and their more pressing need to know if their sacrifice was worthwhile, a demand levelled as much at the audience as at the film's civilian characters (Hurtcombe, 2008 : 162).

Cette interprétation est également partagée par Van Kelly qui affirme que

[the] scenes of the victory parade down the Champs Elysees, which in fact was led by soldiers who had been disfigured, the *mutilés de guerre*, can be seen as a demand that the sacrifice of the French war dead, whose death march homeward is viewed simultaneously on the split screen, not be met with civilian indifference (Van Kelly, 2000 : 12, souligné dans le texte).

³⁶ Il est à noter que l'action présentée dans le cadre inférieur n'a pas été mise en scène par Gance expressément pour son film. Il s'agirait plutôt de la véritable parade soulignant la journée de l'armistice en 1918 (Abel, 1984 : 302).

Entre la représentation conquérante et patriotique de la victoire (cadre du bas) et celle des monceaux de cadavres et de survivants estropiés se levant pour dénoncer les affres de la guerre³⁷ (cadre du haut), un certain écart doit être comblé par le spectateur.

Après *J'accuse*, Gance entreprend la production du film *La Roue* (Gance, 1923). Si le film est particulièrement reconnu pour son montage accéléré et son esthétique à mi-chemin entre un proto-réalisme poétique (vauté par les Delluc et Antoine de l'époque) et un embryon de « cinéma pur » où sont privilégiés les relations entre le rythme et les images – et les stratégies formelles qui permettent à cette relation de prendre vie (Abel, 1984 : 328-329) –, *La Roue* n'en fait pas moins usage de certains procédés propres à l'écran fragmenté³⁸. Pensons par exemple à cette scène où Jacques déambule dans la ville, hanté par ses visions de richesse. Formellement parlant, Jacques occupe la portion centrale de la matrice écranique, à l'aide d'un cadre circulaire. Quatre autres cadres (plus ou moins circulaires ceux-là) prennent position aux quatre extrémités du cadre liminaire. Plutôt que de représenter la simultanéité objectivée (ce que l'écran fragmenté téléphonique prend soin d'exprimer), la stratégie visuelle adoptée ici par Gance met l'accent sur les tracas et la subjectivité des personnages dépeints.

³⁷ Le discours du film est toutefois plus ambigu : « perhaps Gance wants to implicate everyone: those who cheered the coming of war with its promise of glory, those who went off to be soldiers, those who stayed behind and took advantage of the absence of their men, those who profited from the war. In one way or another, Gance includes all these as potentially culpable for war, for The War. And, yet, there is also a vagueness, a sense that, if everyone is guilty, it is almost like no one is guilty » (Hourigan, 2008, nous soulignons).

³⁸ Cette présence d'écrans fragmentés (mais aussi d'iris circulaires et autres trucages optiques) vient, pour Abel, accentuer la nature incohérente de *La Roue* comme document filmique dans la mesure où ces différents artifices et effets de style se confrontent trop fréquemment pour que l'œuvre s'inscrive sous une quelconque cohérence esthétique (Abel, 1984 : 331).

Soucieux d'aller toujours au-delà des possibilités du langage cinématographique de son temps, Gance réalise que le cinéma est voué à un cul-de-sac si le cadre de la représentation traditionnel(le) n'est pas sérieusement remis en question. D'ailleurs, déçu par l'accueil qu'a reçu *La Roue* et par l'état du cinéma dans son ensemble, qu'il croit lamentable, il écrit : « Le public ne peut pas et *ne doit pas* réfléchir pendant un film, comme le lui permet une pièce de théâtre ; il doit assister à des événements et à des faits dont la coordination seule fait sa valeur profonde » (Gance *in* Icart, 2002 : 61, souligné dans le texte.). Il jette ici les bases de ce qui deviendra son plus grand film, *Napoléon*, et sa plus grande entreprise – qui le hantera jusqu'à sa mort – la Polyvision.

3.2.1 — La Polyvision

Comme l'exprime si bien Jean-Jacques Meusy, dans un article remarquable portant sur la question, la Polyvision a pour fonction de « faire éclater l'écran traditionnel en trois images distinctes qui se raccordent en un vaste panorama lorsque culmine le souffle épique de l'œuvre » (Meusy, 2000 : 153). Il s'agit ni plus ni moins d'un procédé de projection (mais aussi de mise en scène puisqu'il implique une série de choix esthétiques allant en ce sens) sur trois écrans larges où peuvent être agencées une série d'images composites ou encore présentée une même image de très grand format. Le principe consiste donc à mettre en œuvre, sur trois écrans, « la simultanéité de scène différentes, la condensation, l'accélération, la distance variable de la narration et de donner aux événements de l'histoire narrée, l'amplification sans

précédent de l'événement cinématographique lui-même mis en jeu » (Calle-Gruber et Risterucci, 2004 : 127). À propos du concept, son créateur s'explique lui-même :

Je ne saurais trop répéter que la POLYVISION correspond à ce que fut la POLYPHONIE. Au XIV^e siècle, celle-ci transforme l'art musical – qui pendant des siècles était resté pétrifié dans l'immobilisme du plain-chant et de la mélodie solitaire. Certes les oreilles jusqu'au moyen âge s'accommodaient encore du seul récit chanté – mais, peu à peu, un appétit auriculaire vint aux auditeurs. Et avec circonspection des tentatives audacieuses permirent d'imbriquer un son à un autre son, puis deux, puis trois, puis vint l'organum à 4 notes, le contrepoint était né et avec lui l'orchestration qui ouvrait dès lors à la musique des portes triomphales. Par le jeu des associations simultanées la Polyvision agira de même – car le cinéma actuel retarde de plusieurs années sur les appétits visuels qui se sont développés d'une façon si grave que les salles peu à peu se vident (Gance *in* Meusy, 2000 : 158, majuscules telles quelles dans le texte).

Mentionnons que l'extrait du texte précédent remonte à l'année 1957 et que les premières expérimentations du cinéaste avec le concept datent du milieu des années 1920. En fait, à cette époque, Gance ne s'est pas encore approprié l'expression « polyvision ». Comme l'idée de joindre deux écrans latéraux à celui du centre rappelle inévitablement le principe du triptyque (en peinture) ou du panorama fin-de-siècle, il n'est pas étonnant d'apprendre que Gance, initialement, parlait plutôt de « panorama-cinéma » et/ou de « triptyque-cinéma ». La formule de polyvision n'apparaîtra que beaucoup plus tard dans le vocabulaire du cinéaste. Il faut en fait attendre la fin de la Seconde Guerre Mondiale en Europe et l'année 1956 – une décennie plus tard – afin qu'il fasse officiellement breveter le procédé (Meusy, 2000). Encore, dit-il – et cette fois-ci, un peu plus tôt, c'est-à-dire en 1933 –, « dès cette époque j'avais compris la nécessité de s'évader des limites ordinaires de l'écran [ou du cadre]. Le cinéma muet était arrivé aux limites extrêmes de ses enseignements.

Pour ma part, j'essayais de les dépasser [...]. Le triptyque avait le mérite d'enrichir l'alphabet. » (Peseux, 2001 : 2) Ces différents discours que Gance exprime quant à son art montrent à quel point le médium n'est pas pour lui un objet d'échappement mais plutôt un objet de vision et d'immersion, tributaire de son époque : « L'idée de la quatrième dimension, la hantise de pouvoir abolir le temps et l'espace de plus en plus : la Polyvision s'insinuait dans mon esprit chaque fois davantage. » (Peseux, 2001 : 2)

Le projet de Gance – tout en restant fidèle à une conception universaliste du langage cinématographique (Hagener, 2007 : 150) – implique de mettre un terme au récit narratif linéaire mono-écranique. S'il reste possible de projeter une action principale sur un écran, le fait d'élargir la projection de celle-ci sur trois écrans ou de multiplier les événements représentés sur les écrans latéraux vient changer la relation du spectateur à l'image :

À charge pour le spectateur d'opérer des relations, des connexions et de construire la représentation non matérialisée sur l'écran de ces rapports. Dans ce cas de figure, le spectateur n'est plus un simple consommateur d'images, il en produit lui-même. Il ne s'agit plus ici d'extension quantitative du champ visuel du spectateur, il s'agit d'un changement qualitatif où les relations entre les images l'emportent sur la relation à un continuum d'images comme il en va dans le montage vertical successif que [le cinéaste] entend intégrer au montage horizontal simultané et dialectiser avec celui-ci (Leblanc, 2007 : 110).

Napoléon (Gance, 1927) sera l'aboutissement, si l'on peut dire, de l'utopie gancienne³⁹ où il fera du spectateur un acteur définitivement entier de l'action représentée et projetée. L'écran traditionnel « ne constitue pas seulement une limite

³⁹ L'expression revient à Gérard Leblanc.

par son cadre mais par son existence même. Il s'interpose entre l'action et l'acteur-spectateur » (Leblanc, 2000 : 99).

3.2.2 — *Napoléon*

Monument cinématographique en lui-même, ne serait-ce que par sa durée (plus de 5h selon les reconstitutions⁴⁰), *Napoléon* (Gance, 1927) doit à l'origine être le premier épisode d'une série de six films à mettre en images les nombreux épisodes ayant marqué la destinée du Premier Empereur des Français, depuis l'enfance à Brienne jusqu'à l'exil (et puis la mort) à Sainte-Hélène :

Il ne s'agissait pas d'un serial mais d'un ensemble de films indépendants dont « l'action centrée et indépendante tant du précédent que du suivant assure la possibilité d'exploitation la meilleure puisqu'il ne sera aucunement nécessaire pour être intéressé de voir tous les films du sujet ». Gance envisagea même un moment de porter à huit le nombre de films et leur longueur à 2 400 mètres. Ainsi Napoléon, avec une longueur totale de 9 000 à 19 200 mètres, selon les hypothèses, une figuration considérable, des lieux de tournage nombreux et éloignés, était le projet le plus colossal du cinéma français (Meusy, 2000 : 25).

Gance cherche à accomplir trois principaux objectifs avec la polyvision. Premièrement, celui de « faire du spectateur un acteur [de l'action] » (Icart, 1990 : 181). Deuxièmement, celui de « faire des rapprochements d'images inattendus » (Bosséno et Tsikounas, 2000 : en ligne) – dessein qui nous renvoie à certaines conceptions du montage développées par Eisenstein. Et, troisièmement, celui de « mieux faire voir le monde dans sa continuité physique et événementielle » (Bosséno et Tsikounas 2000 : *ibid.*). Le premier point nous paraît particulièrement intéressant

⁴⁰ Précisons que notre analyse dépend de la version de 1980 réalisée par *American Zoetrope* (la maison de production du cinéaste Francis Ford Coppola) et qui est la seule, à notre connaissance, à reconstituer la séquence finale *polyvisée* (par le biais du format « letterbox »), et ce, que ce soit sur support VHS ou DVD.

parce qu'il soulève, dans le projet gancien, un certain paradoxe : d'un côté, la polyvision est un dispositif (il s'agit *autant* d'un dispositif technique/technologique que d'un mode de représentation et de perception) « englobant » et « absorbant », comme il favorise (théoriquement en tout cas) l'immersion la plus totale du spectateur (les écrans utilisés font des dizaines de mètres en longueur et en largeur). De l'autre côté, il la restreint, parce que la présence des trois cadres empêche le spectateur de se concentrer entièrement sur un seul de ces cadres, et que cette même présence ordonne un mode de représentation et de perception fragmentaire et distanciatrice. Dans *Napoléon*, le spectateur n'assiste pas à la « simple » mise en scène de l'Histoire. Il n'est pas le simple témoin (ou observateur neutre) de celle-ci. Gance cherche plutôt en fait à intégrer ce dernier « [dans le dispositif narratif] comme partie-prenante de l'histoire en marche » ((Bosséno et Tsikounas 2000, *idem.*), comme s'il pouvait directement intervenir dans le flux des événements et ne pas en sortir indemne. L'Histoire n'est pas encore faite. Elle est en train de se construire, et c'est le spectateur qui la construit⁴¹.

⁴¹ Il y a tout de même quelques bémols à mettre au milieu de ces beaux discours pour le moins « utopistes ». Si, par exemple, Gance veut lui-même – comme il le mentionne à de nombreuses occasions dans ses lettres (se référer à Gance, 2002) – « faire du spectateur un acteur de l'action et de l'Histoire », il faut toutefois mentionner qu'il « n'emballe » pas les spectateurs comme certains autres formats spéciaux ultérieurement développés (c'est le cas du Cinérama, du Kinopanorama et du Circle-Vision 360°) en raison des limitations techniques de la salle dans laquelle *Napoléon* fut initialement projeté – et qui serait l'unique salle, jusqu'au début des années 1980 (grâce au travail acharné de l'historien Kevin Brownlow), à avoir présenté le film tel que l'envisageait Gance. Aussi, si le spectateur, lors de la séquence finale, fait face à un panorama pour le moins éblouissant qui fait également concurrence à un triple-écran (qui suit la logique de l'écran fragmenté), peut choisir de porter son attention sur le cadre de gauche ou de droite pour revenir vers le centre et y faire « des associations de sens », il n'en demeure pas moins que celui-ci, pour produire un sens, doit inévitablement associer son regard à un objectif visuel prédéterminé (celui du cadre du centre). La liberté du spectateur « de partir à la conquête de l'Histoire » est donc sujette aux directives du metteur en scène Gance, de la même manière que les soldats d'infanterie doivent obéir aux ordres de l'Empereur Napoléon.

Si ce premier point s'inscrit dans une logique de totalité et d'immersion, la logique de la fragmentation et de la distanciation n'est pas non plus très loin, facilitée en cela par l'accord des deuxième et troisième points que nous avons précédemment cités, parce que « de mieux faire voir le monde (ou l'Histoire) dans sa continuité physique et événementielle », c'est faire le choix de ce qui sera représenté – et aussi de *comment* il sera représenté. De la sorte, et comme on peut le voir dans l'image ci-dessous (voir figure 30), le cadre du centre ne s'inscrit pas dans un quelconque prolongement spatial par rapport aux deux cadres latéraux (qui représentent d'ailleurs la même action mais depuis des orientations inversées), même si, pris ensemble, ceux-ci donnent à comprendre la simultanéité des événements, la grandeur militaire de Napoléon, la « lutte commune » contre les armées autrichiennes, etc.

[Illustration retirée]

Figure 30 : *Napoléon* (Gance, 1927)

Ces trois cadres fusionnés dans une grande matrice écranique nous mènent à penser l'Histoire comme convulsion des différentes forces et des différents acteurs, lieux, hasards, en présence, et ce, en des espaces différents, mais desquels les finalités se rejoignent dans un même grand ensemble spatio-temporel, celui du Monde et, justement, de l'Histoire.

Le projet de la totalité – celle de Gance en tout cas – ne peut s’achever que si fragmentation il y a. D’après Francesco Casetti, l’expression de la totalité par l’entremise de l’écran fragmenté se manifeste dans l’une des premières scènes du film, celle de l’École de Brienne (à environ 15 minutes du métrage) :

During the pillow fight, the screen is divided at first into four boxes, then six, then nine, in order to depict the many phases of a fight in progress. What does this segmented composition suggest? Each portion of the screen gives us only one fragment of the event : each is seen from a specific perspective and in a specific instant, and therefore taken from a single point of view. Yet the entire screen incorporates side by side the various portions of the event, combining perspectives and moments, and therefore generating a point of view born from the sum of those preceding it. The effect is that of offering a composite whole in which the meaning of each part survives, but in which the sense of the whole comes forward as well (Casetti, 2008 : 34)⁴² (voir figure 31).

[Illustration retirée]

Figure 31 : Scène de l’École de Brienne dans *Napoléon* (Gance, 1927)

Toujours selon l’auteur, l’utilisation de l’écran fragmenté dans *Napoléon* est en quelque sorte la synthèse des mouvements cubistes et futuristes : « Through them, we are similarly dealing with a mode of grasping the world simultaneously from many sides or in many moments, knowing well that the eye by itself only glimpses it from one side or in only one moment at a time » (Casetti, 2008 : 35). L’écran fragmenté devient l’actualisation du *hic et nunc*, du « ici-maintenant », mais composé

⁴² Mentionnons que l’écran passe de quatre à neuf cadres, sans jamais passer par l’intermédiaire de six cadres comme le souligne Casetti. Une erreur d’observation qu’il nous paraît juste de corriger, même si elle n’enlève rien à la pertinence du propos.

sur le mode de la pluralité plutôt que sur celui de la singularité – en d’autres mots, l’écran fragmenté symbolise aux plans visuels un « ici(s)-maintenant(s) ». Il se mute finalement en « figurativisation » de l’abstraction.

L’achèvement de la « totalité » représentée a aussi été observé par certains commentateurs de l’époque : « En cette année [...], nous avons pu assister au triomphe universel du cinéma, atteignant avec une maîtrise et une aisance magistrales la presque totalité des buts assignés au nouvel art par le simultanésisme » (Colombat, 1928 : 14).

En « associant trois images différentes sur un même grand écran, [Abel Gance] réalise ce que des poètes simultanésistes ont tenté de réussir sans véritablement y parvenir. Le cinéma, par sa prédisposition formelle, était mieux à même d’accomplir ce que la poésie simultanésiste recherchait depuis longtemps, *à savoir une expression totale du monde et de la vie* » (Ghali, 1995 : 188, nous soulignons). Comme nous l’avons spécifié dans le chapitre précédent, « le chevauchement [de séries d’images] par le montage [...] engendre l’impression de simultanésité [mais] ce n’est qu’une impression subjective car les séquences ne sont pas situées côte à côte comme dans le triple écran d’Abel Gance » (Ghali, 1995 : 188). Ghali, en opposition à « l’impression de simultanésité », fait référence à la « concrétude de la simultanésité » accomplie par Gance.

3.3 — Dziga Vertov et le « ciné-œil »

Avant d'aborder le cinéma de Dziga Vertov (né Denis Abramovich Kaufman) et de son rapport à l'écran fragmenté, il faut rappeler que celui-ci émerge dans le contexte du constructivisme – ce qui ne veut pas pour autant dire que Vertov est un cinéaste « constructiviste »⁴³ –, un mouvement artistique qui jaillit dans la Russie post-révolutionnaire où l'accent est mis sur l'esthétique de la machine, de l'objet industriel, de la productivité (Albera, 1990 : 118) et qu'il émerge aussi des autres mouvements d'avant-garde (comme le futurisme et le cubisme dont nous avons traité plus haut) qui apparaissent un peu partout en Europe et ailleurs. Son cinéma s'inscrit également dans un contexte révolutionnaire où la lutte du prolétariat contre la bourgeoisie est mise à l'avant-plan. Dès lors, il n'est pas surprenant de réaliser la profonde aversion du réalisateur à l'égard du cinéma narratif « traditionnel », épiphénomène récent de la tradition narrative bourgeoise fondée sur l'illusionnisme et la transparence. Un critique de l'époque, et proche ami de Vertov, Aleksei Gan, dénonce « fiction, narrative, illusion and all forms of fabricated art', because they sought to evade reality rather than confront it. Traditional art [is] tainted with escapism which through film mesmerism' [paralyses] the conscious mental activity of its consumers » (Petrić, 1987 : 15). Pour Vertov, « [the] film drama is the Opium of the people... down with Bourgeois fairy-tale scenarios... long live life as it is! » (Dawson, 2003). La lutte révolutionnaire, la lutte contre la bourgeoisie, doit se poursuivre mais cette fois-ci, sur un autre champ de bataille, celui du cinématographe.

⁴³ À ce sujet, se référer à Yuri Tsivian (2007).

Dans un manifeste important qu'il écrit, Vertov affirme : « I am the kino-eye, I am the mechanical eye, I am the machine that shows you the world as only a machine can see it. From now on I will be liberated from immobility. I am in perpetual movement (Vertov *in* Rothman, 1997 : 93) ».

L'intérêt de Vertov ne se trouve pas dans la représentation d'un réel assujéti aux normes bourgeoises fondées sur l'illusionnisme et la transparence⁴⁴ mais plutôt dans la reproduction d'un réel entretenu par la pureté et l'objectivité de l'œil de la caméra. Ces quelques déclarations nous offrent une assez bonne idée du projet :

Le ciné-œil conteste la représentation visuelle du monde donnée par l'œil et propose son propre « je vois ».

Les hommes [...] ont mis au point la caméra pour pénétrer plus profondément dans le monde visible.

Nous espérons [...] ouvrir les yeux des masses [...] sur le lien qui unit les phénomènes sociaux et visuels mis en lumière par les caméras (Vertov *in* Aumont, 1984 : 23).

Conséquemment, il ne faut pas s'étonner de la prolifération des différents types de trucages optiques (écran fragmenté, mais aussi arrêt sur image, surimpression, accélération et décélération de la vitesse des plans, etc.) que l'on retrouve au sein du corpus vertovien⁴⁵.

⁴⁴ Nous ne partageons pas cette conception du cinéma narratif, mais il est toutefois important de nous remettre en contexte.

⁴⁵ Le critique russe Konstantin Feldman écrit à ce sujet : « All of [these] devices, of course, are not new : they are widely used in foreign, especially American, cinema. Vertov cannot make the claim of having invented them. But Vertov systematised them, determining a place and significance for such devices in cinema. » (Feldman *in* Harte, 2009 : 278) Il est par ailleurs intéressant de souligner la mention qu'apporte le critique par rapport à la place de ces différents trucages optiques, l'écran fragmenté dans le cas qui nous intéresse, puisqu'il s'agit de notre sujet de recherche, dans le cinéma américain. Or, comme nous le verrons plus bas, à cette époque, à l'exception de certaines œuvres en marge du système de production dominant (c'est-à-dire le « cinéma indépendant ») et du genre comique (où un cinéaste comme Buster Keaton excellera à employer divers dispositifs mettant de l'avant le potentiel autoréflexif du médium), l'écran fragmenté est fort peu répandu dans l'ensemble du cinéma américain.

Dès *The Eleventh Year* (Vertov, 1928), une entreprise cinématographique commanditée par Moscou afin (en plus de louer le régime en place) d'exposer aux travailleurs les améliorations accomplies à travers tout le pays depuis l'arrivée au pouvoir du Parti communiste et célébrer le onzième anniversaire de la Révolution d'octobre, l'écran fragmenté s'inscrit dans la stratégie visuelle et communicationnelle du cinéaste. Dans un passage du film, deux plans se superposent à l'horizontal – ce qui rappelle l'écran fragmenté du Gance de 1919. Tandis que, dans le cadre du bas, Moscou est une ville morte et déserte, dans le haut de l'écran, Moscou est grouillante de vie : les passants affluent et les moyens de locomotion sont légions (voir figure 32).

[Illustration retirée]

Figure 32 : *The Eleventh Year* (Vertov, 1928)

Vertov emploie l'écran fragmenté dans une logique comparative basée sur le avant/après qui n'est pas sans rappeler le mode de la communication publicitaire. Cette utilisation de l'écran fragmenté s'avère néanmoins assez orthodoxe si l'on compare à celles qui suivront.

Man with a Movie Camera (Vertov, 1929) se voit gratifié d'un type d'écran fragmenté à finalité rhétorique avec la métaphore pour dessein. Par exemple, dans une scène où un couple marié signe des papiers de divorce, une succession de gros plans sur les visages des époux donnent à comprendre qu'ils se querellent à propos de leur séparation. Suivant le dernier plan de la jeune femme, un écran divisé fait irruption où deux rues distinctes suivent des directions opposées (voir figure 33). Les plans ont d'ailleurs été tournés à l'aide d'une caméra tenue à la diagonale, afin d'accentuer ce contraste. Les deux ex-époux peuvent désormais prendre de nouveaux chemins, sans avoir à se croiser à nouveau.

[Illustration retirée]

Figure 33 : Succession de plans dans *Man with a Movie Camera* (Vertov, 1929)

Néanmoins, le passage le plus emblématique de *Man with a Movie Camera* demeure celui de la « destruction » du théâtre Bolchoï (voir figure 34), « destruction » qui se révèle bien plus symbolique que matérielle, précisons-le, et c'est là l'objectif du cinéaste. À l'origine, nous avons affaire à un plan d'ensemble assez classique avec vue sur le théâtre, ses environs et plusieurs passants qui vagabondent dans les rues circonvoisines. Puis, le plan commence à se scinder en deux, comme s'il engendrait lui-même l'écran fragmenté à venir. L'effet produit est celui d'un bâtiment qui implose, qui tombe à la renverse et s'effondre sous la lourdeur des vestiges anciens.

[Illustration retirée]

Figure 34 : Déroulement de la « destruction du théâtre Bolchoï » dans *Man with a Movie Camera* (Vertov, 1929)

Comme « les écrivains et les réalisateurs de gauche concevaient le Théâtre du Bolchoï (anciennement impérial) comme l’emblème d’un art ancien et révolu » (Tsivian, 2005 : 57), Vertov donne à cette combinaison de plan unique et d’écran fragmenté la charge d’une rupture entre l’art nouveau soviétique et l’art bourgeois et le poids de la tradition culturelle pré-révolutionnaire (Petrić, 1993 : 85). À l’instar du couple de divorcés, il faut maintenant emprunter de nouveaux chemins.

En 1931, Vertov réalise *Enthusiasm*, son premier film sonore, et réitère l’effet qu’il avait accompli lors de la « destruction du théâtre Bolchoï » avec des figures différentes, mais très chargées elles aussi sur le plan symbolique : le Christ crucifié et l’Église. Dans la scène où des citoyens vont (littéralement cette fois) détruire une série d’églises sous l’œil des masses appréciatives, nous pouvons observer une série d’écrans fragmentés, qui reprennent l’arsenal rhétorique du cinéaste (voir figure 35).

[Illustration retirée]

Figure 35 : Succession d’écrans fragmentés dans *Enthusiasm* (Vertov, 1931)

Dans un premier temps, deux cadres donnent l'impression de se frapper l'un contre l'autre, annonçant la débâcle à venir. Ensuite, une effigie du Christ sur la croix semble se renverser sur elle-même. Finalement, comme dans le cas du théâtre Bolchoï de *Man with a Movie Camera*, le cadre qui renferme le plan d'une église semble se retourner contre lui-même, nous faisant comprendre l'écroulement de l'institution religieuse dans les nouvelles républiques soviétiques.

Pour certains, il peut sembler antinomique de retrouver la présence d'écrans fragmentés (et d'innombrables autres effets visuels) dans l'œuvre d'un cinéaste dont l'un des fondements est le « dévoilement et l'exposition de la vérité » (Vertov in. Michelson, 1984 : 41). Nous n'avons pas l'intention de nous lancer dans un débat entourant la nature de la représentation du « réel » à l'écran. Néanmoins, rappelons que le « réel », chez Vertov, se manifeste par et dans ce que capte la caméra, instrument de vision plus pur que l'œil humain parce que « l'œil-caméra va où l'œil humain ne va pas » (Jullier, 1997b : 9). Il est débarrassé des habitudes de vision de l'œil humain mais aussi de ses contraintes. En ce qui concerne les écrans fragmentés de *Man with a Movie Camera* et de *Enthusiasm*, « [they] make instantly visible the doubled perception on which [Vertov's films] are based, by bringing together in one frame two different observations » (North, 2008 : 45). Le « réel » n'est pas passéiste. Il s'exprime dans la multiplication des événements et des points de vue, dans la succession des plans et de leur mise en forme. Seul l'œil de la caméra peut réussir à organiser du sens dans tout ce chaos qu'est la vie humaine – et finalement exprimer

une vérité à laquelle l'œil humain est incapable de s'accrocher parce qu'il n'est pas en mesure de la percevoir.

3.4 — Les avant-gardes américaines ou le « cinéma des expérimentations »

Le « cinéma des expérimentations » s'inspire d'une formule utilisée par Kristin Thompson dans un article (Thompson, 1995) qu'elle a consacré sur les rapports d'échanges entre le cinéma américain (essentiellement hollywoodien, mais elle fait également référence aux quelques « indépendants » de cette période comme Florey, Strand, Flaherty et Klein, pour ne nommer que ceux-là) des années 1920 et 1930 et celui des avant-gardes européennes⁴⁶.

En ce qui concerne l'écran fragmenté, affirmons que celui-ci prend plus de place dans le champ des avant-gardes cinématographiques que dans ce qu'il sera convenu d'appeler « cinéma des expérimentations », même s'il interviendra de manière ponctuelle avec l'arrivée du cinéma sonore.

Un des cas les plus intéressants de l'utilisation de l'écran fragmenté à cette époque intervient dans un court film intitulé *In Youth, Beside the Lonely Sea* (1925), adaptation du poème éponyme de Thomas Bailey Aldrich. L'intérêt de cet écran fragmenté réside tout particulièrement dans son agencement esthétique, qui prend la forme d'un triptyque, quelques années avant l'accomplissement d'Abel Gance. Qui

⁴⁶ Si l'auteure se consacre essentiellement à l'étude du cinéma hollywoodien, ses propos s'adaptent à toute forme de cinéma standardisée, suivant les préceptes établis par Bordwell dans les années 1980 où les modes spatiaux et temporels sont subordonnés à la logique narrative de causalité.

plus est, les sources d'informations au sujet de ce film sont à peu près inexistantes et, encore aujourd'hui, nul ne semble trop savoir à qui en attribuer la paternité⁴⁷. Le film, d'une durée d'environ cinq minutes, met en scène le passage de l'enfance à l'âge d'or d'un homme qui passe son existence accompagné de visions de créatures imaginaires, telles que des fées par exemple. Dans le cadre qui occupe le centre de l'espace écranique, nous avons affaire à des plans qui varient du demi-ensemble au plan moyen et qui présentent le protagoniste de l'histoire (qui, à l'exception de l'âge adulte époque lors de laquelle il passe son temps à se balader, reste pour l'essentiel en position assise ou immobile). Dans les cadres de gauche et de droite, on retrouve des objets qui représentent l'état symbolique du héros (des fleurs pour signifier sa jeunesse et son innocence; une chaise berçante pour indiquer sa vieillesse et sa solitude) ou encore ses visions fantomatiques (voir figures 36a, 36b et 36c).

⁴⁷ En fait, la seule personnalité dans le domaine de l'histoire du cinéma qui semble s'être penchée sur la question n'est nulle autre que Kevin Brownlow, celui à qui l'on doit le travail de restauration le plus complet du *Napoléon* de Gance. Malheureusement, les propos de Brownlow sur le sujet sont assez succincts et ne sont observables que sur un bref carton d'intertitre qui se trouve placé tout juste avant le commencement du film, sur le DVD *Mechanized Eye*, premier disque du coffret *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*. Voici ce que l'auteur avance : « When I saw this [le film en question], I assumed the filmmaker had seen the triptychs from Gance's *Napoleon* (1927). But *Napoleon* was stripped of its three screens in the United States, and this appears to have been made earlier. The Italian Ambrosio company used a similar technique for 1920s travelogues. » Cette dernière déclaration est pour le moins intéressante dans la mesure où elle ouvre une piste de recherche que nous croyons particulièrement prometteuse. Hélas, malgré tous nos efforts, nous avons été dans l'incapacité d'approfondir cette brèche entrouverte par Brownlow, par manque de temps et de ressources. Il va sans dire qu'il s'agit d'un sujet que nous aimerions explorer plus en détails une fois la rédaction de ce mémoire de maîtrise terminée, surtout que les formats écraniques spéciaux des décennies suivantes (comme le Cinerama et le Circle-Vision 360° par exemple) jouent sur une esthétique de carte postale et le mythe de la nation – avec des titres aussi évocateurs que *America the Beautiful* (1967), *O Canada!* (1982) et *Wonders of China* (1984).

[Illustration retirée]

Figure 36 : *In Youth, Beside the Lonely Sea* (1925) : a) l'épisode de la jeunesse, b) l'épisode de l'âge adulte, et c) l'épisode de l'âge d'or

Robert Florey est un cinéaste originaire de France, principalement connu pour ses mélodrames et quelques films d'horreur d'inspiration gothique qu'il tourne dans les années 1930 et 1940. Florey débarque aux États-Unis en 1921 et participe à plusieurs tournages comme assistant-réalisateur sur des productions hollywoodiennes. À partir de 1926, il réalise ses propres films. C'est en 1927, avec l'aide de Slavko Vorkapić (que nous connaissons essentiellement pour sa carrière de monteur à Hollywood dans les années 1930 et 1940⁴⁸), qu'il réalise *The Life and Death of 9413 : A Hollywood Extra*⁴⁹. Ce court-métrage de près de 14 minutes relate l'arrivée à Hollywood d'un comédien ambitieux et rêveur qui n'en finira pas de passer de déception en déception, jusqu'à en mourir. L'écran fragmenté employé ici, qui intervient assez tôt dans le film, à peine après une minute du début, n'a pas pour principale fonction d'exposer la simultanéité des événements mais plutôt d'afficher l'excitation de l'acteur face au gigantisme et au grouillement urbain de la métropole (voir figure 37).

[Illustration retirée]

**Figure 37 : *The Life and Death of 9413 : A Hollywood Extra*
(Florey et Vorkapić, 1927)**

⁴⁸ Vorkapić a travaillé, entre autres, sur *The Good Earth* (Franklin, 1937), *Maytime* (Leonard, 1937) et *Meet John Doe* (Capra, 1941).

⁴⁹ Précisons que les sources sont assez confuses quant à l'année de production de *The Life and Death of 9413 : A Hollywood Extra*, tout particulièrement sur les bases de données de cinéma qui fourmillent sur Internet. Nous avons donc fondé notre recherche à partir des écrits de Brian Taves (1987 ; 1995), spécialiste du cinéaste.

L'année suivante, Florey – accompagné cette fois de William Cameron Menzies, directeur artistique qui fera sa marque lui aussi dans les années 1930 et 1940 mais surtout comme réalisateur du remarquable *Invaders from Mars* (1953) –, tourne *The Love of Zero*, histoire d'amour à mille lieux de l'accessibilité narrative de *The Life and Death of 9413*. Dans *The Love of Zero*, Zero, un joueur de trombone, a le coup de foudre pour Beatrix, qui tombe elle aussi sous le charme du musicien. Quelques mois plus tard, elle doit retourner dans son pays, l'Afghanistan. Zero sombre peu à peu dans la folie, pour exploser le jour où il apprend la mort de celle qu'il aime. Au contraire de *Life and Death of 9413*, qui ne comporte au total que deux écrans fragmentés, assez brefs qui plus est, *The Love of Zero* en fourmille – en plus des angles obliques qui composent chaque plan, des nombreux effets de surimpression et de dynamisation de la forme du cadre.

Dans la figure 38a, l'énergie et le dynamisme de Zero sont soulignés par la division du cadre qui permet de le dédoubler. La figure 38b emploie une stratégie assez semblable, mais cette fois afin de dévoiler le passage à la folie du personnage, avec un gros plan sur celui-ci et son inquiétant sourire dans le cadre de gauche. Dans la figure 38c, le cadre du bas met en scène un Zero apparemment couché, tandis que dans le cadre supérieur des silhouettes menaçantes avancent en ricanant. Zero tombe en enfer. La fonction de l'écran fragmenté ici est l'expression de l'état psychologique du personnage.

[Illustration retirée]

Figure 38 : *The Love of Zero* (Cameron Menzies et Florey, 1928) : a) dynamisme et énergie, b) le passage à la folie, et c) la descente aux enfers

James Sibley Watson Jr et Melville Webber sont un couple (au sens professionnel) de réalisateurs importants dans ce qu'il est commun d'appeler la « première avant-garde américaine » mais qui, curieusement, sont souvent ignorés dans les ouvrages portant sur l'histoire du cinéma expérimental⁵⁰. *The Fall of the House of Usher* (1928) et *Lot in Sodom* (1933) sont les deux films qui nous intéressent. Dans les deux cas, l'emploi et l'esthétique de l'écran fragmenté sont comparables. Si *The Fall of the House of Usher* se passe de tout dialogue et que le récit progresse dans des décors pour le moins défamiliarisants (qui ressemblent aux formes que l'on retrouve dans le courant caligariste), pour peu que l'on connaisse la nouvelle d'Edgar Allan Poe dont il est l'adaptation, il est facile de s'y retrouver. La division des cadres se fait ici dans l'optique de la « ligne invisible », trait que l'on retrouve aussi chez Vertov et Florey, mais qui, contrairement à l'exemple de Méliès que nous avons vu dans le chapitre précédent, n'a pas pour fonction de rendre invisible cette division pour faire du cadre une « fenêtre transparente sur le monde » ou, comme le dit si bien Fisher, « une image-miroir de la réalité » (1987 : 44) : « It is precisely this sense of the image that Watson and Webber oppose, choosing, rather, to

⁵⁰ À ce sujet, se référer à Fisher, 1987/1988.

use the film frame to compose and contain an entirely artificial space and time » (Fisher, 1987/1988 : 44).

Au début du film, l'espace écranique (où, dans leur géométrie abstraite, sont représentés des escaliers ainsi qu'une porte) est littéralement éclaté, brisé – à l'instar d'une page que l'on aurait déchirée; d'un seul cadre, nous passons à trois. Si les cadres de gauche et de droite continuent de porter en leur sein les traces brisées de ce qui formait le plan précédent, la portion centrale de l'écran met en scène une jeune femme assise qui, une fois debout, marche vers la gauche avant de s'engouffrer dans le hors-cadre (voir figure 39). La majorité des autres écrans fragmentés qui suivent poursuit la même logique.

[Illustration retirée]

Figure 39 : *The Fall of the House of Usher* (Sibley Watson Jr et Webber, 1928)

Lot in Sodom (1933), adaptation de Sodome et Gomorrhe, profite des mêmes types de configurations écraniques dans une optique semblable.

Bien que l'œuvre de ces deux cinéastes s'inscrive définitivement – et ce, encore plus rétrospectivement – dans l'avant-garde américaine, à l'époque, « Watson expressed his retrospective disdain for the very visual, formal and conceptual

innovations that characterized 1920s European avant-garde film » (Cartwright, 1995 : 163). Pour Watson, l'écran fragmenté – et les autres effets optiques – est avant tout un retour aux sources (du cinéma), à une époque où les cinéastes américains profitaient de ces différents effets. Il agit comme réplique à la standardisation du langage cinématographique qui s'impose depuis l'après-guerre et qui impose la « transparence » du médium.

Comme il en a été question au début de ce chapitre, les avant-gardes des années 1920 et du début des années 1930 s'inscrivent en réaction devant un certain type de cinéma, et ce, afin de mettre de l'avant l'artisticité du cinéma : « le cinéma est un Art », c'est « le combat de Canudo, puis des Delluc, Moussinac, et autres pour ne citer que les plus fameux » (Albera, 2005 : 45). Mais, pour développer cette artisticité, il a fallu, un peu à l'instar de Dziga Vertov et de son ciné-œil, chercher à créer une « vision » proprement cinématographique – « défamiliarisante » pour reprendre le vocabulaire des formalistes russes – en opposition à la vision humaine, « naturelle ».

Si, comme nous l'avons déjà exprimé, la représentation de la simultanéité dans un même espace écranique –qui était pratique courante lors de « l'âge du téléphone » – n'est plus tant la fonction centrale de l'écran fragmenté – les logiques de combinaison et de comparaison sont mises de l'avant – c'est aussi parce que la « vision », dans son rapport à la modernité, n'exprime plus tant un « regard total » qu'un regard rétréci, *subjectif*, qui, dans sa multiplication, vient intensifier la

conception qu'on a, à cette époque, de la totalité comme « une série de fragments » (Casetti, 2008 : 31) et dont, justement, l'écran fragmenté est une manifestation éloquente.

4. L'expansion écranique et l'hybridation des cinémas commerciaux et expérimentaux (1953-1981)

First there was color. Then sound. Then 3D. And Cinemascope. Now : the most exciting new storytelling technique in film history ever: Anamorphic Duovision [...] You'll be doubly afraid!

Commentaire promotionnel tiré de la bande-annonce du film *Wicked, Wicked* (Bare, 1973)

4.1 — Retour sur les années 1930 et 1940 : le paradigme du classicisme hollywoodien

Si deux décennies séparent le précédent chapitre et celui-ci comme champ d'analyse, c'est en raison de la relative absence de l'écran fragmenté durant cette période. Des quelques cas ayant fait irruption, la plupart apparaissent dans le cinéma américain, et pendant les années 1930, avec pour modèle principal la représentation de la conversation téléphonique (l'apparition du cinéma sonore a peut-être ravivé l'intérêt de certains cinéastes et conduit ceux-ci à jouer avec ces nouvelles possibilités afin de graver sur une même surface écranique, mais dans des cadres distincts, le spectre du son) (voir figure 40).

[Illustration retirée]

Figure 40 : a) *Chacun sa chance* (Pujol et Steinhoff, 1931), b) *A Day at the Races* (Wood, 1937) et c) *Three Comrades* (Borzage, 1938)

Sans inévitablement recourir à la figure de la conversation téléphonique, il y a aussi manifestation de l'écran fragmenté afin de représenter la simultanéité

d'événements unissant les personnages d'un même récit, comme c'est le cas dans *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Mamoulian, 1931) ou encore *The General Died at Dawn* (Milestone, 1936). Dans ce film, les deux protagonistes du cadre placé au centre s'expriment au sujet des différents personnages qui occupent les divers cadres bordant celui du centre, aménagement formel pour le moins inusité (voir figure 41).

[Illustration retirée]

Figure 41 : *The General Died at Dawn* (Milestone, 1936)

Mais ces apparitions sont rares. Aux États-Unis, selon Bordwell et Thompson, les années 1930 et 1940 marquent peut-être le pinacle du classicisme hollywoodien – qui se traduit par la continuité narrative et la consubstantialité de l'espace – justement grâce à l'apparition de nouvelles technologies. Pour les auteurs, « the maintenance and development of [...] film style owes something to technological change » avant d'ajouter que « technological change in the Hollywood studios [...] had two goals: maximal efficiency and maximal integration with [...] the classical stylistic norms » (Bordwell et Thompson, 1993: 109-116). L'emploi de l'écran fragmenté est alors découragé puisqu'il ne s'inscrit pas dans la logique d'invisibilisation du médium qui est prônée à Hollywood – qui, à cette époque, exporte massivement son cinéma de par le monde, en partie aidé par les tensions mondiales qui se cristalliseront dans

l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, et qui laisseront le champ libre à une industrie épargnée par les ravages de la guerre pour s'installer de façon durable dans les pays en reconstruction. Dans un manuel de scénarisation écrit en 1952 où, indubitablement, le « style Hollywoodien » est le seul suffisamment légitime à représenter un enchaînement d'événements narratifs, on peut lire :

Only when it is absolutely necessary that the audience sees and hears the combined reactions of both participants in the telephone conversations should the split-screen device be used. *For, at best, this is a camera trick that has no legitimate place in a realistic story* (Herman, 1952: 223, nous soulignons).

Il ne faut pas s'étonner dès lors de cette absence relative que nous avons annoncé en début de chapitre et il faut comprendre que les quelques rares apparitions de l'écran fragmenté s'inscriront dans un cadre générique où le « réalisme » ne sera pas la première préoccupation formelle – même si la règle de l'enchaînement causal est honorée – comme c'est le cas dans la comédie musicale ou le cinéma d'horreur⁵¹. Même en Europe, des cinéastes comme Abel Gance ou René Clair – lui qui, en 1928, ponctue d'un écran fragmenté en trois cadres la finale de son film *Les deux timides* – délaissent les expérimentations esthétiques pour se consacrer à un cinéma formellement plus classique⁵².

4.2 — Le déclin d'Hollywood et l'arrivée des nouveaux formats

⁵¹ Il y a écrans fragmentés, pour la comédie musicale, dans *Love Me Tonight* (Mamoulian, 1932) et *Hellzapoppin'* (Potter, 1941) et, pour le cinéma d'horreur, dans *White Zombie* (Halperin, 1932) et *Dead Men Walk* (Newfield, 1943).

⁵² René Clair quittera même la France pour Hollywood en 1935.

Au début des années 1950, sur le continent nord-américain, Hollywood voit ses parts de marché tomber en chute libre au profit de la télévision. Puisque la télévision « was limited by a small screen, poor visual definition, black and white (rather than color), and mediocre sound quality [and that film could do better in all these areas] » (Lev, 2003: 107), les décideurs de Hollywood entreprennent de ramener les foules dans les salles en développant de nouveaux dispositifs qui devraient, d'un point de vue théorique, favoriser l'immersion spectatorielle. Entre 1952 et 1954, plus d'une douzaine de formats spéciaux (écrans géants, écrans circulaires, technologies 3D, etc.) seront expérimentés.

4.2.1 — Le Cinerama

1952 est l'année de sortie du Cinerama, une technologie de prise de vue – développée par Fred Waller⁵³ – montée sur trois caméras synchronisées, qui nécessite ensuite que le film soit projeté à l'aide de trois projecteurs, sur un écran gigantesque légèrement courbé sur les bords, afin de profiter au maximum des possibilités d'une image étendue – et dont les rayures, qui indiquent que telle ou telle section du plan a été tournée avec la caméra de gauche, du centre, ou de droite, sont apparentes. Bien qu'assez peu exploité, ce dispositif, qui peut rappeler les expérimentations de Gance dans les années 1920, a son lot de partisans :

Lowell Thomas predicted that Cinerama would « revolutionize the technique of motion picture story telling. » It had, he claimed, broken through « the space-frame generally associated with pictures, » and,

⁵³ Waller n'en est pas à sa première invention près puisqu'il est aussi à l'origine du Vitarama et du Walter Flexible Gunnery, un « système de projection panoramique pour l'entraînement des tirs durant la guerre [...] qui se composait de cinq projecteurs synchronisés qui formaient une mosaïque d'images continues pour attaquer les tireurs ennemis sur un large écran sphérique » (Michaux, 1999 : 93).

together with Cinerama sound, had "the dimension of reality" (Wagner, 1955: 294).

Roy Brewer of IATSE (the union representing projectionists) praised Cinerama as the film industry's solution to the threat of television (Schatz, 2004: 38).

I believe the Cinerama is the fifth great revolution in pictures (Quigley, 1953: 133).

Cependant, au contraire de la Polyvision de Gance, le procédé a ici pour fonction de casser l'illusion du cadre, d'amplifier la réalité projetée et de donner l'impression qu'elle n'est pas projetée mais plutôt vécue par les spectateurs. Il ne faut pas se surprendre alors que la plupart des films tournés pour le Cinerama mettent l'accent sur le spectacle⁵⁴, sur l'attraction (pour reprendre le vocabulaire théorique du cinéma des premiers temps), plutôt que sur l'enchaînement narratif : « The emphasis [...] falls on the process over the individual – immersion over the narrative and characters, the Cinerama camera rather than the human actor » (Johnston, 2009 : 31). Pareillement, les annonces publicitaires et promotionnelles annoncent qu'avec cette technologie, « plot is replaced by audience envelopment » (*Idem*).

Bien que le procédé mette l'accent sur la totalisation de l'expérience visuelle, celui-ci échouera à s'implanter à l'échelle continentale, certes à cause des coûts très élevés de production et de distribution, mais aussi parce que « les spectateurs, gênés par les raccords, parfois visibles des trois images [...], ne semblent pas toujours satisfaits » (Michaux, 1999 : 95).

⁵⁴ Pour poursuivre un commentaire que nous avons formulé précédemment, il est à noter que ces films, aux titres aussi évocateurs que *This is Cinerama* (1952), *Cinerama Holiday* (1955), *Seven Wonders of the World*, *Search for Paradise* (1957) et *South Seas Adventure* (1958), s'inscrivent dans la tradition du travelogue.

Il est à noter qu'à cette même époque, Gance tente de faire renaître son procédé de Polyvision – il propose même un nouveau montage de sa réactualisation de *J'accuse* (1938) en triple écran – mais échoue faute de financement adéquat et de bris de contrat avec certains exploiters de salles (Icart, 1984 : 366).

Si le Cinerama n'arrive pas à s'implanter, il permet à certains techniciens de développer d'autres formats, comme le Cinémascope et le Panavision, qui auront un peu plus de chance – même si le Cinémascope disparaîtra vers la fin des années 1960 – et soutiendront la standardisation du format panoramique (« *widescreen* » en anglais). Cette apparition des formats larges dans les années 1950 favorisera la réapparition des expérimentations formelles avec l'écran fragmenté.

Le cinéaste Stanley Donen comptera parmi les premiers à profiter de l'expansion écranique afin d'introduire plusieurs cadres côte à côte dans certaines scènes de ses films. *It's Always Fair Weather* (Donen et Kelly, 1955) relate les déboires d'un groupe de trois soldats d'infanterie qui, à la fin de la victoire alliée en Europe, se sont fait la promesse de se réunir à nouveau, 10 ans plus tard, dans leur bar préféré de New York. Au début du film, dans le but d'exposer comment l'existence des trois amis a pris des trajectoires totalement opposées par rapport aux ambitions qu'ils caressaient, Donen emploie différents écrans fragmentés qui révèlent, d'une année à l'autre depuis la fin de la guerre, où en sont maintenant Angie, Doug et Ted (voir figures 42a, 42b et 42c).

[Illustration retirée]

Figure 42 : *It's Always Fair Weather* (Donen et Kelly, 1955) : a) les rêves et ambitions des trois amis, b) la vie amoureuse des trois amis, et c) ce que sont devenus les trois amis

Un peu plus tard dans le film, le temps de la séquence chantée de « Once I had a dream », deux cadres apparaissent, tranquillement, à gauche et à droite du cadre du milieu, qui était, jusqu'alors, le seul cadre apparent. Malgré le partage de la matrice écranique, les trois cadres, pour Robert Stam, participent à la rupture du lien social dont il est fait état tout au long du film (Stam, 1992 : 94).

Fac-similé formel du précédent exemple, l'écran fragmenté de *Funny Face* (Donen, 1957) occupe pourtant une fonction totalement opposée en cela que les trois cadres qui se touchent ont pour effet de marquer le partage du lien social dans un même espace urbain.

[Illustration retirée]

Figure 43 : *Funny Face* (Donen, 1957)

Cela dit, l'emploi de l'écran fragmenté dans la comédie musicale se fait aussi en s'inscrivant dans des conventions génériques et formelles autonomes du « réalisme cinématographique ». Il reste aussi à souligner le maintien de l'importance du centre dans la composition de la matrice écranique fragmentée, de la même manière qu'il l'est dans la composition d'un plan s'inscrivant dans un même et unique cadre⁵⁵. Dans *It's Always Fair Weather*, l'acteur Gene Kelly est toujours celui qui occupe le cadre du milieu, parce qu'il est la vedette principale – et donc le personnage principal – et il est conséquemment celui sur qui le spectateur doit baser l'attention de son

⁵⁵ Le théoricien Eyal Peretz énonce remarquablement bien cette idée quand il dit : « The frame, in its attempts to constitute a united field of meaning, demands a center of focus and constitutes itself by relegating to an external position [...] that which does not fit this demand for unity. » (2008: 203).

regard. Même cas de figure dans *Funny Face* où Fred Astaire demeure le héros du récit amoureux.

4.2.2 — Le retour de la téléphonie

Le grand retour de l'écran fragmenté s'effectue néanmoins, toujours dans le cadre du cinéma narratif hollywoodien, par le biais du retour d'une autre figure, celle de la conversation téléphonique et qui fut si souvent exploitée dans les années 1900-1917. Ce retour s'effectue au détour d'une série de comédies amoureuses qui vont pratiquement faire de l'écran fragmenté une étiquette visuelle, voire une marque de commerce, pour le genre en question. La « réapparition » de l'écran fragmenté est provoquée par un contexte culturel et historique précis, lequel met de l'avant un rapport d'instantanéité partagée qui se transpose à toutes les sphères de la communication, dont le téléphone se veut la figure la plus caractéristique.

Dans *Indiscreet* (Donen, 1958), Anna Kalma (Ingrid Bergman), une actrice sur le déclin, tombe éperdument amoureuse d'un riche financier (Cary Grant). Jusqu'à environ quarante minutes du film, les scènes de conversations téléphoniques sont montées selon le principe de l'alternance : gros plan sur le visage de Cary Grant, l'oreille collée au téléphone, puis plan de réaction sur le visage d'Ingrid Bergman et ainsi de suite, jusqu'à la conclusion de la scène en question. La conversation téléphonique est introduite à même un écran fragmenté – suivant un plan moyen du Big Ben, pour bien montrer la distance entre les personnages, puisque le personnage interprété par Cary Grant est en voyage d'affaires – dans lequel les deux

protagonistes, pendant qu'ils conversent au téléphone, sont chacun couchés dans leur propre lit, dans des espaces diégétiques totalement distincts. De la manière qu'ont été mis en scène les deux plans et ensuite insérés à même la matrice écranique, on peut supposer que, malgré l'apparent décalage géographique (l'espace diégétique) et visuel (les deux cadres), les personnages sont liés par le lien amoureux qui atteint un sommet à ce moment-là : bien que partageant des espaces différents, la main de chacun des personnages semble se toucher et donne l'impression d'une symbiose entre les cadres, en raison de la suture que réalise la ligne qui vient scinder ceux-ci (voir figure 44).

[Illustration retirée]

Figure 44 : *Indiscreet* (Donen, 1958)

Dans *The Pillow Talk* (Gordon, 1959), une décoratrice d'intérieure, Jan Morrow (Doris Day), qui partage une même ligne téléphonique avec un voisin, Brad (Rock Hudson), qui ne cesse de l'exaspérer en raison du temps qu'il occupe sur celle-ci à faire la conversation à ses nombreuses conquêtes. Arrive alors ce qui devait arriver : Brad et Jan tombent amoureux. Il y a, au total, dix séquences qui utilisent l'écran fragmenté et « [two] thirds of the [fragmented screen] scenes are in the first act of the film, while none are in the last act » (Hagener, 2009). Cette répartition de

l'écran fragmenté a pour fonction de souligner l'appartenance à un même espace amoureux, même si celui-ci est séparé par des espaces diégétiques différents. En fait, bien que Brad et Jan soient dans ces espaces différents, ce que l'écran fragmenté rend visible, le lien téléphonique nous permet de croire que les personnages partagent néanmoins *quelque chose*. Il suffit de jeter un œil à cette scène, où les pieds des deux personnages viennent caresser les rebords du cadre, donnant alors l'impression qu'ils se caressent effectivement l'un l'autre (voir figure 45), pour saisir l'étroite ressemblance entre cette scène de bain et la scène de l'oreiller de *Indiscreet*.

[Illustration retirée]

Figure 45 : *The Pillow Talk* (Gordon, 1959)

Autant qu'il souligne la division, l'espacement, la partition de l'espace, l'écran fragmenté téléphonique vient renforcer le partage de ce même espace : « The screen surface [is figure] of permeability and division at the same time » (Mayne, 2003 : 82).

Un cas similaire se trouve également dans *The Grass is Greener* (Donen, 1960). Suivant la fin de la conversation téléphonique qu'il entretenait avec Charles (Robert Mitchum), Victor (Cary Grant), qui est situé dans le cadre de gauche, jette un œil à son verre de champagne et y aperçoit une saleté (voir figure 46a). Il la jette aussitôt vers la droite (voir figure 46b). Dans le cadre de droite, Charles semble avoir été atteint par une goutte de champagne. Légèrement étonné, il jette un œil à sa

gauche, comme s'il avait été réellement touché par la goutte de champagne de Victor (voir figure 46c).

[Illustration retirée]

Figure 46 : *The Grass is Greener* (Donen, 1960) : a) Victor aperçoit une saleté dans son verre, b) Victor la jette ensuite vers la droite, et c) Charles, étonné, vient de recevoir une goutte d'on ne sait où.

Si, parmi cette série de comédies, certains films se révèlent plus « classiques », c'est-à-dire que la matrice écranique ne peut contenir que deux cadres standards sans qu'ils ne jouent sur sa quasi-organicité (auxquels renvoient les exemples précédents), dans tous les cas, l'écran fragmenté téléphonique permet de pratiquer une certaine économie en ce qui concerne l'enchaînement narratif :

The spectator can already witness how well the [protagonists] fits together as the halves of the split screen correspond to each other in terms of colour, *mise-en-scene*, montage and internal movement [...] Seen from this perspective, the film integrates the split screen into the classical paradigm in which narrative development and character logic overrides technology and technique (Hagener, 2009, souligné dans le texte).

L'artifice que représente l'écran fragmenté est renvoyé à l'arrière-plan puisqu'il n'affecte en aucun cas la compréhension narrative du récit⁵⁶. Il peut, en fait, la faciliter, s'il ne la souligne pas à gros trait. Il n'y a, en effet, pas beaucoup d'amour

⁵⁶ C'est un point sur lequel nous reviendrons plus en détails dans le prochain chapitre.

entre les deux personnages principaux quand débute *Lover Come Back* (Mann, 1961) comme le souligne à gros trait l'éclair qui divise l'écran (voir figure 47).

[Illustration retirée]

Figure 47 : *Lover Come Back* (Mann, 1961)

Comme nous avons pu le constater, le retour de l'écran fragmenté téléphonique s'explique notamment par les expérimentations formelles rendues permise par l'arrivée des grands formats mais aussi parce que

the oscillation of absence and presence, of distance and proximity, that is inherent in the telephone conversation as in the split screen provided a mental model that could explain simultaneously the new spaces and practices of modernity [...] as well as novel forms of social relations mediated by technologies such as the telephone that play across the presence/absence divide (Hagener, 2009).⁵⁷

⁵⁷ *Desk Set* (Lang, 1957), *That Toucha of Min* (Mann, 1962), *Charade* (Donen, 1963), *Bye Bye Birdie* (Sidney, 1963) et *I Saw What You Did* (Castle, 1965) comptent parmi les nombreux autres exemples d'écrans fragmentés suivant le modèle canonique de la conversation téléphonique au cours cette période.

4.3 — L'« Expanded Cinema » rencontre le « Nouvel Hollywood »

L'« Expanded Cinema », traduit en français par « cinéma élargi », est, pour dire la chose simplement, « l'expression désignant les expériences de modification du dispositif classique de la projection du film » (Roy, 2007 : 81). Selon McIntyre :

Cinema is "expanded" in more than one sense in this definition : it could utilize a number of screens or surfaces, it could involve other not-strictly-cinematic mediums, and it could utilize the conventionally static screening environment; even the audience could be implicated or drawn into the flow of performance/event (McIntyre, 2008).

De la sorte, le « cinéma élargi » renvoie à un cinéma qui n'est plus uniquement située aux confins de la salle de cinéma mono-écranique, mais aussi dans les musées, les salles d'art et d'essai et autres lieux d'exposition. Parmi les différentes œuvres à émerger de ce « mouvement », *Chelsea Girls* (Warhol et Morrissey, 1966) compte parmi les plus célèbres. Il s'agit de douze longues prises (d'une trentaine de minutes chacune environ) réalisées avec les membres de l'entourage de Warhol au Chelsea Hotel de New York et qui ont ensuite été projetées simultanément sur deux écrans différents (voir figure 48)

[Illustration retirée]

Figure 48 : *Chelsea Girls* (Warhol et Morrissey, 1966)

Pour Jonas Mekas, figure importante du cinéma expérimental des années 1960, le film marque une étape capitale :

As the time goes, this gallery of people and lives grows into a complex human hive. The film in its complex and overlapping structure, in its simultaneity of lives before our eyes, comes closest to Joyce. Forgive me this sacrilegious comparison — really this is the first time that I dare mention Joyce in connection with cinema. This is the first time I see in cinema an interesting solution of narrative techniques that enable cinema to present life in the complexity and richness achieved by modern literature (Mekas, 1966 *in* Friedberg, 2006 : 208-209).⁵⁸

Dans cette représentation de la simultanéité rendue possible par la coprésence des deux écrans, et afin de rendre intelligible au spectateur ce qui se passe mais surtout *ce qui se dit*, c'est au projectionniste qu'on a – à cette époque – laissé l'entière liberté de décider avec quel écran il accorderait la piste sonore⁵⁹.

Mais ce qui marque le plus cette ère de « cinéma élargi », et la rencontre prochaine avec les standards narratifs du cinéma classique hollywoodien, c'est incontestablement l'Exposition universelle de Montréal de 1967, plus communément appelée « Expo 67 »⁶⁰. Lors de cet événement qui, d'ailleurs, a pour thème celui de « Terre des Hommes », « [approximately] 65 per cent of all the pavilions and complexes presented moving pictures, many of which were dazzling displays of the new flexibility of the screen and the new synaesthesia of the visual cultures of the world mediated through technology » (Marchessault, 2007 : 29). Comme l'évoque un témoin des événements :

⁵⁸ La référence à Joyce est attribuable à l'importance de l'auteur en ce qui concerne la construction narrative de la temporalité qui s'éloigne de la conception victorienne (linéarité, téléologie, chronométrie). Pour en savoir plus sur le sujet, voir Richardson, 2006.

⁵⁹ En 2003, un DVD autorisé de *Chelsea Girls* a fait surface en Italie. Cette fois-ci, ce sont le Museum of Modern Art de New York et la Andy Warhol Foundation qui ont donné des instructions très précises à savoir à quel moment la piste sonore de tel ou tel cadre devait être lancée.

⁶⁰ Certes, avant l'exposition universelle de Montréal, d'autres événements semblables offrant aux visiteurs la possibilité de contempler des écrans de très grands formats ont eu lieu. C'est le cas notamment de la Foire internationale de New York 1964-1965. De de par son ampleur, Expo 67 marque néanmoins une date.

At Expo form was first. Film came on two screens, on three, five, six, nine in a circle, 112 moving screen-cubes, a 70mm frame broken into innumerable screen shapes, screens mirrored to infinity, a water screen, a dome screen [...] In some pavilions show titles reflected the struggle to identify these forms : *Circle-Vision*, *Polyvision*, *Kinoautomat*, *Diapolyecran*, *Kaleidoscope* (Shatnoff, 1967 : 2, souligné dans le texte).⁶¹

Au-delà de la problématique géoesthétique soulevée par les différentes expositions, avec « Terre des Hommes » pour thème, il n'est guère étonnant de constater l'emphase mise sur les idées en vogue à l'époque : « Expo was built to reflect certain trends in international art and architecture of the sixties. These trends towards openness to the present and connection to the world *as a diversity of perspectives* encompassed central themes of hybridity and multiplicity. » (Marchessault, 2007 : 32, souligné dans le texte). L'auteure poursuit :

The notion that film technology could create a new awareness and an expanded consciousness for the new age of simultaneity was repeated frequently at Expo. The cover story of the 14 July issue of *Life* was called 'A Film Revolution to Blitz Man's Mind,' a revolution that showed us the future.' (Ibid: 34)

Pour Gene Youngblood, l'homme qui a popularisé l'expression « expanded cinema », grâce à son livre éponyme : « [synesthetic] cinema is the only language suited to the post-industrial and post-literate age with its multi-dimensional simulsensory network of information sources' » (Youngblood, 1970 *in* Marchessault,

⁶¹ Qui plus est, la Polyvision à laquelle réfère l'auteure n'est pas celle d'Abel Gance mais plutôt celle de Josef Svoboda, un inventeur tchèque. En effet, « *Polyvision* [...] presented a panorama of Czech industrial life in an eight-minute film that used twenty slide projectors, ten ordinary motion picture screens and five rotating projection screens. While the subjects were usual industrial operations like hydro-electric power plants, steel rolling mills and textile mills, the visual material was presented in an unusual way. The screens were unconventional in that during the show they would move around: backwards, forwards, even sideways. Then there were other projection surfaces formed by steel hoops that spun around so rapidly that they seemed to constitute solid spheres and yet they were not solid » (Bielicky, 2003: 99).

2007: 35)⁶². Une fois Expo 67 terminée, il ne faut pas attendre longtemps avant de voir des films narratifs classiques – c’est-à-dire hollywoodiens – emprunter aux modes de représentation de l’écran fragmenté si en vogue à ce moment-là. En fait, certains cinéastes, Norman Jewison et Richard Fleischer notamment, n’hésiteront pas à rappeler, lors d’entretiens promotionnels, l’influence d’Expo 67 dans leur démarche⁶³.

4.3.1 — « L’âge d’or »

Dans *The Thomas Crown Affair* (Jewison, 1968), un financier de Boston, Thomas Crown (Steve McQueen), autant par ennui que par goût du risque, planifie le vol d’une banque à l’aide de différents acteurs qui ne se rencontreront pour la première (et dernière) fois que lors de l’exécution du crime. Vicki Anderson (Faye Dunaway), une enquêteuse, est engagée pour le compte d’une maison d’assurance qui soupçonne Crown d’être l’homme derrière cette affaire. S’ensuit, évidemment, une liaison entre Crown et Anderson. Mais ce qui nous intéresse, davantage que le récit, c’est l’articulation des cadres lorsqu’il y a manifestation de l’écran fragmenté. Il y a, si l’on exclut le générique d’ouverture, trois séquences qui sont ponctuées par l’utilisation de l’écran fragmenté. Pour des raisons d’espace, nous nous intéresserons

⁶² Le « cinéma synesthétique » est, pour Youngblood, un cinéma qui provoque les sens et élargit les structures de la conscience contemporaine de par son emploi de différentes formes au sein d’un même cadre formel qui donne lieu à la réalisation du *syncretisme cinématographique* : « Syncretism is the combination of many different forms into one whole form » (Youngblood, 1970 : 84).

⁶³ Voir Newman, 1999 et Ciment et Codelli, 2006

à la structure formelle de la seconde apparition (en omettant le générique d'ouverture) de l'écran fragmenté⁶⁴ (voir figure 49).

[Illustration retirée]

Figure 49 : *The Thomas Crown Affair* (Jewison, 1968)

Dans le tout premier cadre, situé dans le bas, à gauche, de la matrice écranique, on peut voir l'un des complices de Crown installé près d'une cabine téléphonique (voir figure 49a). Un second cadre apparaît, situé en haut du premier et qui occupe tout l'espace horizontal de la matrice écranique. Dans ce cadre, gros plan sur une radio qui indique l'heure (2h59, puis 3h00) (voir figure 49b). Le cadre du haut, qui occupait tout l'espace horizontal, est maintenant divisé en deux, mais celui de droite est nettement plus étiré. À droite, plan rapproché sur Thomas Crown qui décroche le combiné téléphonique pour appeler sa secrétaire. Dans le cadre de gauche, plan rapproché sur la secrétaire de Crown. Crown (cadre à droite) demande à sa secrétaire de prendre rendez-vous pour lui. Selon le cadre auquel est rattachée la source sonore, le spectateur est ici poussé à un « jeu » de ping-pong visuel basé sur le

⁶⁴ La raison pour laquelle nous nous sommes attardé sur la seconde manifestation plutôt que la première tient dans la présence d'un enchaînement narratif qui manque à la première. Toutefois, d'une manifestation à une autre, la structure visuelle n'en demeure pas moins relativement la même et dirige l'attention spectatorielle en suivant une stratégie équivalente (que nous examinons ci-haut).

principe de l'alternance (voir figure 49c). Après que Crown en eut terminé avec sa secrétaire, la case du haut reprend tout l'espace horizontal et met en cadre un gros plan sur la main de l'homme d'affaires qui compose un nouveau numéro de téléphone. Toujours pendant ce temps, le cadre du bas nous donne à voir le complice qui semble attendre après quelque chose, mais le centre d'attention demeure le cadre du haut – la source diégétique du son lui est rattachée (voir figure 49d). La caméra suit ensuite le mouvement de la main de Crown, qu'il glisse vers un tiroir. Ce panoramique vers le bas permet de recentrer un instant l'attention sur l'homme qui occupe l'espace du cadre du bas sans pour autant y perdre en ce qui concerne le cadre du haut (voir figure 49e). Puis, dans le cadre du haut, la caméra suit la main de Crown qui installe un filtre sur le combiné téléphonique afin de dissimuler sa voix pendant que le téléphone sonne. Dans le cadre du bas, nous pouvons entendre la sonnerie résonner, puis voir l'homme répondre aussitôt. Le cadre du bas devient désormais le centre d'attention du regard. Suivant la même stratégie mise en branle un peu plus tôt durant l'échange entre Thomas Crown et sa secrétaire, l'alternance se fait cette fois-ci entre le cadre du haut et celui du bas (voir figure 49f). À cet effet, nous pouvons constater que cette ponctuation de cadres au sein du même espace écranique dépend d'une cohérence narrative, ce qui rend discutable des propos comme « *The Thomas Crown Affair* uses the multi-image technique for simultaneous montage and attraction, but not narrative » (Cossar, 2007 : 288)⁶⁵.

⁶⁵ Qui plus est, si la narration ne dépendait que de la séquentialité ou la succession des plans, l'auteur n'oublie-t-il pas qu'il y a montage en alternance au sein même de cet écran fragmenté?

Comme nous venons de le constater, malgré leur multiplicité – et l'impression de confusion dans laquelle elle pourrait laisser le spectateur –, la série d'écrans fragmentés présente dans *The Thomas Crown Affair* demeure claire pour le spectateur et n'affecte en aucun cas la compréhensibilité narrative puisque leur lecture dépend d'un ordre prédéterminé⁶⁶.

The Boston Strangler (Fleischer, 1968) demeure, selon nous, un cas un peu plus complexe quant à l'agencement formel des cadres et à la structuration de l'attention spectatorielle. En analysant bien les différentes séquences usant du dispositif à l'instar de *The Thomas Crown Affair*, nous sommes à même de constater que l'arrangement des différents écrans fragmentés s'inscrit dans une logique de la continuité et que ceux-ci usent de stratégies dans l'orientation du regard – avec, encore une fois, le son comme vecteur d'attention. Comme son titre l'indique, le film narre les événements entourant la traque du tueur en série Albert DeSalvo – plus communément appelé « l'étrangleur de Boston » – qui a eu lieu au début des années 1960 dans les environs de Boston⁶⁷. Ici aussi, nous nous pencherons sur la première séquence qui implique la fragmentation de la surface écranique.

⁶⁶ Certes, pour cela, nous devons concevoir un spectateur-modèle « idéal ». Il serait toujours possible, pour le spectateur, de concentrer son attention sur un seul cadre – tout comme il lui serait possible de se fermer les yeux tout le temps de la projection – mais, ce faisant, sa compréhension du film, à première vue, pourrait être mise en doute. La théoricienne Aylish Wood parle d'un principe d'*attention partagée* (Wood, 2002 et Wood, 2008).

⁶⁷ Comme nous nous soucions de la vérité historique, et même si cela ne concerne en aucun cas l'avancement de nos recherches, il nous paraît tout de même important de mentionner, comme le carton de générique final l'indique, qu'Albert DeSalvo n'en en fait jamais été formellement accusé pour la série de meurtres associée à « l'Étrangleur de Boston » et que plusieurs théories fourmillent quant à l'identité réelle du ou des tueurs impliqués.

Le premier plan est un plan d'ensemble frontal sur un facteur qui se dirige en notre direction (voir figure 50a). Une mélodie jouée au piano (musique extra-diégétique) se fait aussi entendre. Le facteur tourne à gauche et monte les escaliers d'une résidence dans un assez bref mouvement panoramique en cette même direction. À l'origine, la composition de ce plan demeure relativement classique dans la mesure où il s'agit d'un plan qui occupe la surface d'un cadre qui a un ratio de 2.35. C'est lorsque le facteur tourne à gauche que la surface du cadre d'origine commence à se contracter, au rythme du mouvement de caméra. L'œil du spectateur suit la même direction. Il n'y a dès lors qu'un seul cadre, qui occupe la moitié droite de l'écran (voir figure 50b). Dans le plan suivant (pris en plongée du haut des escaliers), le facteur entre dans la maison et dépose le courrier sur une table pour être immédiatement ramassé par un homme qui semble être en charge de l'entretien domestique de l'immeuble. La musique, qui semblait être extra-diégétique, est soudainement beaucoup plus forte et laisse croire qu'elle prend sa source à même l'espace diégétique (même si elle est hors-cadre). Tandis que le facteur quitte les lieux (toujours visible à l'arrière-plan), le concierge monte les escaliers avec le courrier (voir figure 50c).

[Illustration retirée]

Figure 50 : *The Boston Strangler* (Fleischer, 1968) : a) plan frontal sur le facteur, b) transformation du cadre, et c) le concierge monte les escaliers

Puis, dans un changement de plan, l'homme est désormais au deuxième étage, dépose les diverses lettres aux trois chambres, puis quitte les lieux (ainsi que l'espace

écranique) en prenant les escaliers qui mènent à l'étage supérieur pendant qu'un cadre se manifeste progressivement dans la région gauche de l'écran (voir figure 51a). Ce nouveau cadre, très sombre, permet de distinguer une paire de pieds, dans une position couchée, reposant sur le bord d'un lit. Parallèlement, dans le cadre de droite, les résidentes de deux des chambres ouvrent leur porte en presque parfaite synchronisation afin de prendre leur courrier (voir figure 51b). Nous pouvons deviner que les pieds inanimés cadrés dans la case de gauche appartiennent à la résidente qui ne s'est pas manifestée pour aller recueillir son courrier mais ce n'est pour l'instant qu'une supposition. Retour au cadre à droite. Les deux femmes discutent de choses et d'autres (les factures, la musique, le médecin). Elles finissent par réaliser que leur voisine, qui était là la veille, n'est toujours pas venue prendre les lettres déposées un peu plus tôt. Le concierge descend les escaliers qu'il avait montés un peu plus tôt et se dirige vers la caméra avant de redescendre celles qui mènent au rez-de-chaussée. On lui demande s'il a pu voir Madame Edwards plus tôt dans la matinée, ce à quoi il répond par la négative. Inquiètes, elles sonnent à la porte. La sonnerie retentit, mais le son est entièrement balancé dans le cadre situé à gauche. En raison de la force du son, notre regard se porte tout naturellement là où notre attention est dirigée. Mais comme les deux femmes commencent à s'énerver – Madame Edwards ne répond pas à la porte! – dans le cadre de droite, notre regard se réoriente à nouveau là où l'action se situe. Qui plus est, la musique jouée au piano s'interrompt sur-le-champ et un bruit sourd se fait de plus en plus entendre, dont la source semble provenir du cadre de droite. L'une des deux dames pousse sur la porte et découvre, à sa grande surprise, qu'elle n'est pas fermée à clef. Elle décide de l'ouvrir. Pendant un très court laps de

temps, nous pouvons voir la porte s'ouvrir dans le cadre de gauche (un peu de lumière jaillit dans l'extrémité droite du cadre et le grincement de la porte se fait entendre dans ce même cadre). Un nouveau changement de plan intervient dans le cadre de droite : plan rapproché poitrine (frontal) des deux femmes qui ouvrent la porte. Dans le cadre de gauche, nous avons toujours le même plan mais qui présente simultanément la même action qu'à droite, mais cadrée selon une différente échelle de plan (voir figure 51c).

[Illustration retirée]

Figure 51 : *The Boston Strangler* (Fleischer, 1968) a) le concierge dépose le courrier, b) les voisines viennent ramasser leur courrier, et c) même action représentée simultanément dans les cadres de gauche et de droite

L'écran fragmenté ne doit pas être perçu comme une simple alternative au montage classique mais plutôt comme son expansion. Il y a certes une tension entre, d'un côté, la linéarité (à cause de la stratégie de détermination de l'attention visuelle du spectateur) et, de l'autre, la tabularité⁶⁸ de la matrice écranique (le spectateur a tout de même une certaine liberté pour organiser le sens entre les différents cadres mais, comme nous l'avons déjà indiqué, cette liberté n'en demeure pas moins contrainte) mais, en dernière instance les contraintes spatiales du montage classique semblent, selon nous, demeurer [ou : persister, perdurer, etc.] . En effet, « [space] as space is rendered subordinate to space as a site *for action* » (Bordwell et Thompson, 1976 :

⁶⁸ La tabularité « se situe dans le registre du global : c'est une perception globale, simultanée (ou du moins qui neutralise l'ordre successif par la coprésence d'une multiplicité d'ordres virtuels) » (Bommier-Pincemin, 1999 : 140). Peut-être peut-il paraître curieux de renvoyer à une thèse de doctorat portant sur la linguistique textuelle mais cette définition nous paraît être la plus riche et la plus efficace possible.

42, souligné dans le texte). Pour s'en convaincre, portons notre attention sur un autre cas d'écran fragmenté.

Symbiopsychotaxiplasm : Take One (Greaves, 1968), œuvre aux frontières de la fiction et du documentaire, présente le cas d'une crise conjugale qui explose en plein Central Park (c'est la « fiction » dans le film) avec, pour contrechamp (celui du « documentaire »), l'exposition des crises qui font rage dans l'équipe de tournage elle-même. On peut s'en douter, l'écran fragmenté est employé, dans ce cas, pour montrer au sein de la matrice écranique autant le profilmique que l'afilmique – à prendre ici comme l'« envers du décor » plutôt que comme l'équivalent cinématographique de l'indicible littéraire – et jouer sur les divers registres de lecture, comme le « vrai » et le « faux », etc. Cela dit, ce qui nous intéresse ici, une fois de plus, c'est l'arrangement des cadres et des stratégies d'orientation du regard. La première apparition de l'écran fragmenté est un cas classique de division du cadre basé sur le modèle du champ/contrechamp (sans la règle du 180° toutefois) et qui rappelle la « partie de ping-pong » à l'œuvre dans *The Thomas Crown Affair*.

Une femme et un homme se disputent. Le cadre de gauche et le cadre de droite exposent, en gros plan, le visage des deux individus. L'un parle, l'autre écoute. Il est vrai que cette fois-ci, contrairement aux deux modèles précédents, le spectateur a un peu moins de contraintes quant à l'ordre de lecture des cadres. Pendant que la femme parle et pleure, le spectateur peut décider de se concentrer sur les réactions de l'homme ou vice-versa (voir figure 52).

[Illustration retirée]

Figure 52 : *Symbiopsychotaxiplasm : Take One* (Greaves, 1968)

Un peu plus tard intervient un triple-écran avec, dans les trois différents cadres, trois plans-séquences pour sujet (voir figure 53).

[Illustration retirée]

Figure 53 : Exposition des plans-séquence dans l'écran multiple de *Symbiopsychotaxiplasm : Take One* (Greaves, 1968)

Dans le cadre du centre, nous voyons l'équipe de tournage suivre les acteurs qui, eux, sont confinés dans les cadres (profilmiques) de gauche et de droite. Le cadre du milieu comporte relativement peu de changements d'angles de caméra et suit l'action de loin, la cadrant dans un plan d'ensemble. Les cadres de gauche et de droite sont des cas beaucoup plus complexes puisque nous pouvons y constater de nombreux mouvements de caméra, de changements d'angle en plus de nombreuses occurrences de travelling optique. Dans cette séquence, le spectateur peut sembler encore une fois posséder une certaine latitude quant à la lecture des cadres⁶⁹.

Mais même s'il choisit d'opter pour les réactions de l'homme plutôt que celles de la femme (ou celles de l'équipe de tournage), la réception spectatorielle demeure à peu près la même :

The denaturalised technique of split-screen imaging prevents the spectator from identifying wholly with the spectacle [...] : 'since the images are 'hung' on the screen like paintings in a gallery, we are forced to choose which image to contemplate, yet the very multiplicity of images makes it virtually impossible to 'lose' ourselves in anyone' (San Filippo, 2001: 220).

Comme nous l'avons déjà dit, des tensions opèrent entre la tabularité et la linéarité propres à la fragmentation de la matrice écranique. Selon le choix de regard opéré par le spectateur, le passage d'un cadre à l'autre, impose tout de même une certaine forme de linéarité dans l'orchestration subséquente du sens⁷⁰.

⁶⁹ Toutefois, les changements de cadrage lors de cette séquence et la fréquence des zooms peuvent nous « forcer » à modifier notre regard et insister à suivre un plan disposant d'une composition plus « stable ».

⁷⁰ Nous ajouterons également que *Symbiopsychotaxiplasm : Take One* ne contraint pas le spectateur à la même pression linéarisante qu'un film de fiction populaire parce qu'il s'inscrit dans une toute autre institution de réception (Odin, 2000).

Dans le contexte de la fin des années 1960 et du début des années 1970, « an aggressive commitment to the split-screen was a cinematic attraction that was capable of ‘blowing the minds’ and capturing the attention of a youth culture comfortable with expanded consciousness and oriented towards the visceral pleasures of the sensorium » (Bizzocchi, 2009 : 7). De la sorte, les cas d’écrans fragmentés vont pour la plupart survenir dans un même cinéma qui s’adresse principalement à un profil sociodémographique que nous pourrions qualifier de « jeune ». Parmi ces différents films, on peut notamment retrouver *Eagles Over London* (Castellari, 1969) (voir figure 54), *Run, Angel, Run!* (Starrett, 1969) (voir figure 55), *Dionysus in 69* (De Palma, 1970) (voir 56), *Woodstock* (Wadleigh, 1970), *Beyond the Valley of the Dolls* (Meyer, 1970), *Lizard in a Woman’s Skin* (Fulci, 1971) (voir figure 57), *Johnny Got His Gun* (Trumbo, 1971), *The Andromeda Strain* (Wise, 1971) ou encore *The Abductors* (Schain, 1972) (voir figure 58).

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 54: *Eagles Over London*
(Castellari, 1969)

Figure 55: *Run, Angel, Run!* (Starrett,
1969)

[Illustration retirée]

Figure 56 : *Dionysus in 69* (De Palma, 1970)

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 57 : *Lizard in a Woman's Skin* (Fulci, 1971)**Figure 58 : *The Abductors* (Schain, 1972)**

En 1973, un nouveau format est développé, le Duo-Vision, dont on connaît finalement peu de chose⁷¹ si ce n'est qu'il permettait censément la projection simultanée sur une même toile de cinéma de deux bobines. Nous croyons plutôt qu'il ne s'agit que d'une astuce publicitaire pour promouvoir un film entièrement monté selon le principe de l'écran fragmenté. *Wicked, Wicked* (Bare, 1973) est un thriller présentant simultanément sur le même écran le point de vue d'un tueur et celui de ses victimes (voir figure 59).

[Illustration retirée]

Figure 59 : *Wicked, Wicked* (Bare, 1973)

⁷¹ Il y a certes, de-ci, de-là, quelques mentions dans des revues de cinéma de l'époque mais sinon, aucun historien ne s'est sérieusement consacré en tant que tel au dispositif, ce qui limite nos connaissances sur le sujet.

Pour le cinéaste, le procédé se prêtait à « showing truth and untruth, flashbacks in time, visions of the future or cause and effect without abrupt interruption of the story's main continuity » (McGee, 2001: 103). L'idée que l'écran fragmenté puisse assurer la continuité narrative et visuelle mérite d'être soulignée. On répète à l'envi que l'écran fragmenté est un procédé distanciateur et autoréflexif mais, à bien y penser, il permet également de jouer sur les contours d'une pseudo-vérité cinématographique où différents points de vue peuvent s'offrir au spectateur sans venir interrompre le flux narratif.

4.3.1.1 — Brian De Palma

Pendant les années 1970, Brian De Palma fait de l'écran fragmenté sa signature visuelle. Dans chacun de ses films, De Palma interroge le statut de la vérité et du mensonge et de leurs rapports à l'image cinématographique. Le dispositif de l'écran fragmenté se voit employer pour « défaire une image pour mieux reconstruire [du] sens » (Thoret, 2006 : 324). Mais aussi, « [parce qu'il] expose une image sous toutes ses coutures, le *split-screen* travaille naturellement à une forme de vision absolue » (*Ibid* : 327, souligné dans le texte).

Dans *Sisters* (De Palma, 1973), pendant qu'il baigne dans son sang, Phillip Woode (Lisle Wilson), avance vers la fenêtre de l'appartement dans lequel il vient d'être poignardé et tente d'écrire, avec sa sueur et son sang, le mot « HELP » sur la fenêtre du salon. De l'appartement juste en face de celui où Phillip a passé la nuit, la

journaliste Grace Collier (Jennifer Salt), aperçoit la main de l'homme, celui-ci, exsangue, essayant par tous les moyens de manifester son état (voir figure 60).

[Illustration retirée]

Figure 60 : Phillip tente de signaler son état dans *Sisters* (De Palma, 1973)

Alors que pareille scène aurait pu être montée selon la logique de l'alternance (A-B-A-B) en changeant les points de vue d'un plan à l'autre, De Palma emploie plutôt l'écran fragmenté pour révéler la fragmentation de la vérité de l'événement tout en accentuant la tension de la scène : Quelqu'un remarquera-t-il ou non Phillip?

Cette accentuation du suspense (et/ou de la surprise) par l'utilisation de l'écran fragmenté ne manquera pas d'être employée dans la plupart des œuvres subséquentes du cinéaste. Dans *Phantom of the Paradise* (De Palma, 1974), deux longs plan-séquences sont juxtaposés dans un écran divisé classique. Au départ, le cadre de gauche révèle Winslow Leach (William Finley) jetant une bombe dans le coffre arrière d'une voiturette tandis que le cadre de droite dévoile la répétition d'un concert des *Juicy Fruits* (voir figure 61a). Dans le cadre de gauche, des employés viennent chercher la voiturette afin de l'amener vers la scène (ce qui est également visible dans le cadre de droite – voir figure 61b) juste avant que des jeunes femmes viennent s'y embarquer (voir figure 61c).

[Illustration retirée]

Figure 61 : *Phantom of the Paradise* (De Palma, 1974) : a) Winslow jette une bombe dans la voiturette et les Juicy Fruits répètent leur spectacle, b) des employés viennent chercher la voiturette, et c) des jeunes femmes embarquent sur la voiturette et les Juicy Fruits continuent leur répétition

L'un des chanteurs, qui se sent mal, tente de quitter la scène (cadre de droite) mais se fait brusquement arrêter par l'assistant du gérant du groupe (cadre de gauche) pour le renvoyer aussitôt sur la scène (voir figure 62a et 62b). Celui-ci conseille au musicien de retourner sur la scène sans quoi Swan (Paul Williams), le gérant du groupe, pourrait perdre patience. Aussitôt, dans le cadre de droite, un bref mouvement de caméra dévoile Swan qui observe du haut de son balcon la répétition (voir figure 62c).

[Illustration retirée]

Figure 62 : *Phantom of the Paradise* (De Palma, 1974) : a et b) l'assistant de Swan recommande à l'un des chanteurs de retourner sur scène, et c) Swan observe la répétition

Dans le cadre de droite, retour sur le chanteur principal des *Juicy Fruits* en plan demi-ensemble. Dans le cadre de gauche, nous pouvons apercevoir des gens déplacer la voiturette afin que les différents musiciens y embarquent, entourés par les jeunes femmes. Dans le cadre de gauche, un zoom est accompli en direction du coffre arrière de la voiturette tandis que dans le cadre de droite, un mouvement de caméra

est exécuté en direction du haut d'un autre balcon qui révèle furtivement Winslow juste avant qu'il ne disparaisse derrière des rideaux (voir figure 63a et 63b). Alors que le cadre de droite révèle, en gros plan le coffre arrière de la voiturette, un très bref panoramique est observable dans le cadre de droite, lequel dévoile, en gros plan, le visage de Swan. Dans le cadre de gauche, la voiturette explose aussitôt (voir figure 63c).

[Illustration retirée]

Figure 63 : *Phantom of the Paradise* (De Palma, 1974) : a et b) les jeunes femmes sont sur la voiturette et se dirigent vers la scène tandis que Winslow guette la situation, et c) la voiturette explose et surprend Swan

Dans *Carrie* (De Palma, 1976), le cinéaste adopte l'écran fragmenté pendant la séquence du bal des finissants, en multipliant les points de vue : celui de la propre subjectivité de Carrie⁷², mais aussi celui de ses assaillants qui assistent, horrifiés, à l'explosion de violence qu'ils ont eux-mêmes provoqués (voir figure 64).

⁷² Différents critiques et analystes du cinéma ont étudié l'utilisation de l'écran fragmenté chez De Palma comme étant la représentation de la schizophrénie des personnages (on parle ici de fonction métaphorique, à l'instar des écrans divisés de Vertov). Ainsi, Robin Wood dit-il, en faisant référence à *Sisters*, « The deeper justification for the use of split screen [...] is that it simultaneously juxtaposes and separates the two women, presenting them as parallel yet antagonistic » (1986: 154) alors que Jean-Baptiste Thoret, à propos de *Carrie*, affirme que l'«[opération] de soudure échoue et loin de retrouver une unité, le plan se fracture : c'est [...] le drame de Carrie White qui, après sa tentative déçue de coller à l'image de la *prom girl* américaine, se *splitte* en réponse optique au passage raté de l'adolescente à la femme » (2006 : 326, souligné dans le texte).

[Illustration retirée]

Figure 64 : *Carrie* (De Palma, 1976)

Autant dans *Dressed to Kill* (De Palma, 1980) que dans *Blow Out* (De Palma, 1981), l'écran fragmenté permet de recomposer les traces indicielles du passé laissées dans la mémoire du protagoniste pour mieux reconstruire les événements qui ont déjà eu lieu. Mais qu'il s'agisse d'accroître l'effet de suspense, de tracer les marques du passé ou de figurer les perturbations psychologiques d'un personnage, l'écran fragmenté chez De Palma partage ce qui fait la poéticité propre de l'écran fragmenté en général, c'est-à-dire qu'il « travaille [...] à une forme de vision absolue » (Thoret, 2006 : 327), vision absolue qui ne s'accomplit que dans les contractions entre fragmentation et totalité. À propos de l'écran fragmenté, le critique de cinéma Jonathan Rosenbaum dit : « [The split screen] approximates a vision that sees the whole world through a veil of cross-eyed and two-faced duplicity – a context where every act has at least two motives » (Rosenbaum *in* Yacowar, 1993).

[Illustration retirée]

Figure 65 : *Dressed to Kill* (De Palma, 1980)

5. Le montage « spatial » et le cinéma numérique (2000-2010)

As one 'Amazon customer review' put it: 'I rented this movie based on the positive reviews, however, I found this movie annoying and unwatchable. I couldn't concentrate, and I didn't find the split screen clever at all »

Un spectateur déçu (du film *Timecode*), in Dorota Ostrowska et Graham Roberts, *European Cinemas in the Television Age*, p. 141

Entre le début des années 1980 et le début des années 2000, l'écran fragmenté n'a été vu que dans un nombre relativement restreint d'œuvres cinématographiques. Même un cinéaste comme Brian De Palma – cinéaste à qui l'on accorde de manière un peu arbitraire et excessive la mainmise sur le dispositif⁷³ –, une fois son film *Blow Out* (1981) distribué, ne l'emploiera plus pendant près d'une dizaine d'années⁷⁴. Les quelques cas d'écrans fragmentés qui ponctuent la décennie sont surtout visibles dans des comédies où l'on souligne le caractère artificiel et vieillot du procédé (à des fins « comiques ») – ce n'est donc pas un hasard si ces écrans fragmentés sont utilisés dans le cadre de conversations téléphoniques (voir figure 66).

⁷³ Voir Myles et Pie (1983 : 20), Lewis (1998 : 29) ou bien Hagener (2008). Ce dernier d'ailleurs, bien que son article demeure tout de même fort intéressant, soutient : « From the mid-70s to the mid-90s split screens were rarely used within mainstream filmmaking. An exception to this rule is the work of Brian DePalma [*sic*] DePalma [*sic*] employed split screens in the 1980s and early 1990s in films such as *Blow Up* (1983) [*sic*] and *The Bonfires of the Vanities* (1990). » Si, comme nous l'avons vu dans le dernier chapitre, De Palma emploie assidûment l'écran fragmenté pendant les années 1970 jusqu'au début des années 1980, il ne peut pas être vu comme la figure d'exception en ce qui concerne le restant de la décennie 1980.

⁷⁴ Le retour de l'écran fragmenté chez De Palma se fera par l'entremise de *Bonfire of the Vanities* (1990). Il faudra à nouveau attendre près d'une décennie pour qu'il emploie de nouveau le dispositif, cette fois dans *Snake Eyes* (1998). Pendant ce temps, le cinéaste continuera néanmoins à manipuler la perception du champ visuel par l'utilisation de techniques affiliées à la profondeur de champ duelle (notre traduction pour les techniques dites de *split-focus* et/ou *split-field*).

[Illustration retirée]

Figure 66 : a) *Polyester* (Waters, 1981), b) *Law of Desire* (Almodóvar, 1987), et c) *When Harry Met Sally...* (Reiner, 1989)

La situation reste à peu près la même tout au long des années 1990, avec l'œuvre de Peter Greenaway pour exception. En deux films, *Prospero's Books* (1991) et *The Pillow Book* (1996) (voir figure 67), le cinéaste recueille moult idées qui ne sont pas sans rappeler les beaux jours de la synesthésie cinématographique.

[Illustration retirée]

Figure 67 : Manifestations d'écrans fragmentés dans *The Pillow Book* (Greenaway, 1996)

5.1 — Le « paradigme » du numérique et du « montage spatial »

Ce qui va venir littéralement changer la donne, à notre avis, c'est l'apparition des technologies numériques qui, pour aussi simpliste que cela puisse sembler, vont permettre aux monteurs de réaliser ces écrans fragmentés beaucoup plus facilement et beaucoup plus rapidement qu'il ne l'était possible du temps de la tireuse optique :

Occasional manipulation of recorded film (for instance, through optical printing) was negligible compared to the extensive manipulation of reality in front of a camera. In digital filmmaking, shot footage is no longer the final point but just raw material to be manipulated in a computer where the real construction of a scene will take place (Manovich, 2001: 303)⁷⁵.

⁷⁵ Voir aussi Boillat quand il dit : « Il est vrai que l'intérêt pour de tels procédés [l'écran fragmenté] a été ravivé (et leur réalisation grandement facilitée) avec la technologie numérique » (2006 : 390).

En fait, si « révolution » il y a, elle ne concernerait que la vitesse et la plus grande commodité à traiter l'étape de production et de post-production⁷⁶. À cet effet, nous nous rangeons clairement dans le camp des « luddites »⁷⁷ :

While some enthusiastic directors, film critics and spectators have found that digital technologies have already reshaped cinema, others, offering a more temperate, almost Luddite perspective, believe that digital technologies have not brought substantial changes and will not modify the cinematic experience as we know it. (Lessard, 2006: 102)⁷⁸

Lev Manovich, le théoricien des « nouveaux médias », que nous avons cité un peu plus haut, a certainement constitué le gros de sa fortune intellectuelle, avec le concept de « montage spatial », qu'il a élaboré dans son célèbre ouvrage *The Language of New Media* (2001). Le montage spatial « represents an alternative to traditional cinematic temporal montage, replacing its traditional sequential mode with a spatial one » (Manovich, 2001: 322)⁷⁹. De la sorte, suivant Thanouli, « [this] type of montage allows various images of different origins and with complex relations with one another to coexist in the same frame, breaking down the logic of one screen/one image » (Thanouli, 2009a : 223).

⁷⁶ Cette position est la nôtre et en aucun cas celle de Manovich pour qui le numérique ne modifie pas uniquement l'étape de la post-production mais l'appareil tout entier.

⁷⁷ Durant la révolution industrielle en Grande-Bretagne, les luddites militaient (parfois violemment) contre les avancées technologiques qui rendaient caduques certaines tâches manuelles (comme la récolte du coton). Appliqué à notre contexte, la critique « luddite » viendrait nuancer les écarts entre analogue et numérique. L'expérience du film reste en effet sensiblement la même.

⁷⁸ Or, bien que nous ne croyons pas que l'apparition du numérique vienne bouleverser l'expérience du cinéma, comme nous l'avons déjà mentionné, la facilité à créer des effets comme l'éclatement de la matrice écranique vient faire en sorte qu'il y en a désormais beaucoup plus dans le paysage cinématographique, ce qui, d'une certaine façon, vient un peu modifier la donne.

⁷⁹ L'auteur indique un peu plus loin que certaines tentatives de « montage spatial » ont déjà été tentées par le passé (Abel Gance, Dziga Vertov, le « expanded cinema ») mais jamais de manière systématique.

Si nous avons déterminé que le « bouleversement » du numérique s’amorçait en 2000⁸⁰, c’est non seulement en raison du nombre important de documents théoriques touchant directement au sujet des technologies numériques et des nouveaux médias et qui ont été écrits et publiés à intervalle rapproché autour de cette date charnière et symbolique (Bolter et Grusin 1999, Darley 2000, Lunenfeld 2000, Caldwell 2000, Vincent et Earnshaw 2000) mais aussi – et surtout – en raison de l’année de sortie du film *Timecode* (Figgis, 2000) qui, pour certains (Roman 2001, Griffiths 2003, Sterritt 2005), fait figure de fondement dans le domaine du cinéma et des technologies numériques. Certes, d’autres films, auparavant, ont pu jouer avec les possibilités qu’offraient désormais les technologies numériques⁸¹. Or, *Timecode* est « le premier film américain de studio entièrement tourné en numérique » (Fabe, 2004 : 230)⁸² et l’un de ceux ayant provoqué le plus de réaction critique, en plus, justement, d’être monté entièrement en écrans fragmentés.

5.1.1 — *Timecode*

Malgré son apparence formelle qui fait que certains vont jusqu’à annoncer le film comme étant « expérimental » (Lehmann, 2008 : 391), *Timecode*⁸³ est beaucoup plus classique qu’il ne peut le laisser paraître *a priori*. Le film relate les différents destins d’une galerie de personnage tous associés de près ou de loin au milieu du cinéma à Hollywood. On peut y suivre une vedette en devenir, sa maîtresse (et

⁸⁰ Nous n’ignorons pas bien sûr qu’il y a eu à ce sujet des discussions théoriques bien antérieures à 2000. À cet effet, voir Mitchell (1992).

⁸¹ C’est le cas de *Pleasantville* (Ross, 1998). Pour en savoir plus à ce sujet, se référer à Belton (2008).

⁸² Il s’agit de notre propre traduction: « Released in the year 2000, [*Timecode*] was the first American studio film shot entirely in digital video. »

⁸³ Il ne semble pas y avoir de consensus entourant l’écriture du titre puisqu’on peut tout aussi bien lire *Timecode*, *Time Code* et même *Time Code 2000*.

productrice de films) qui la suspecte d'infidélité, un agent de sécurité (qui arrondit ses journées en vendant de la drogue) pour le compte d'une maison de production, un producteur de films en pleine crise existentielle, un cinéaste cocaïnomane, une actrice malheureuse, etc. Banalement, il ne s'agit ni plus ni moins que d'un *récit en réseaux*⁸⁴; la particularité première du film étant cependant de présenter ces différents destins par l'intermédiaire de quatre cadres qui exposent les actions simultanément. De plus, chacun des cadres est constitué d'un plan-séquence qui, selon les mouvements de caméra, traque différents personnages – et donc différents tissus narratifs. Cela signifie que les différents cadres, qui restent uniformes tout au long du déroulement filmique, ne visent pas exclusivement toujours les mêmes personnages⁸⁵ (voir figure 68).

[Illustration retirée]

Figure 68 : Déroulement de l'écran fragmenté dans *Timecode* (Figgis, 2000)

Des commentateurs ont fait état du statut « unique », voire « révolutionnaire » de l'entreprise :

⁸⁴ David Bordwell désigne ces types de récit sous l'appellation « network narratives » (2008) tandis qu'Alissa Quart emploie l'expression « hyperlinks cinema » (2005). *Grand Hotel* (Goulding, 1932), *Nashville* (Altman, 1975), *Chacun cherche son chat* (Klapisch, 1996) *Magnolia* (Anderson, 1999) ou encore *Love Actually* (Curtis, 2004) ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres de ce modèle narratif et générique.

⁸⁵ Il y a par contre une exception concernant cette organisation des cadres : du début à la fin, le cadre supérieur gauche ne montre presque uniquement la productrice de films jalouse (Jeanne Tripplehorn).

[Figgis] foresees a new era of cinema, precipitated by advances in digital technology, that will be like the punk era in music, that is, stripped down, rule-breaking and totally revitalizing (Traynor, 2000 : 38).

Mike Figgis' *Time Code* has broken from traditional filmmaking and utilizes the tools that are shaking up the studio system (Veneruso, 2000).

Director Mike Figgis changes the rules of feature filmmaking with *Time Code 2000*, an experimental motion picture shot live with four digital video cameras running simultaneously (Bankston, 2000 : 52).

The innovative way in which *Timecode* was shot [...] is matched by the unique way the action is presented on the screen (Fabe, 2004 : 231, nous soulignons).

Il est incontestable que *Timecode* emprunte des dispositions formelles qui diffèrent de la production dominante mono-écranique. Cependant, nous ne pouvons souscrire à cette idée que l'entreprise soit « révolutionnaire » ou qu'elle ait changé les règles du jeu en vigueur dans le cinéma narratif classique⁸⁶. Pour Richard Bégin, « la place du spectateur [...] semble glisser de son statut de récepteur passif vers celui d'une subjectivité active »⁸⁷ (Bégin, 2000 : 16).

À 1h11min du métrage, l'action dans les quatre différents cadres se partage de cette manière : dans le cadre supérieur gauche, la productrice de films jette un œil à son agenda, pendant que dans le cadre supérieur droit, l'actrice malheureuse raccompagne son amie jusque chez elle. Dans le cadre inférieur gauche, une réunion a lieu dans une salle de conférence portant sur un projet de film, tandis que dans le cadre qui lui est contigu, à droite, la vedette en devenir répète pour le rôle qu'elle

⁸⁶ Bien que dix années nous séparent aujourd'hui de la sortie du film, nous aurions eu la même confiance à l'époque à défendre l'idée que le film s'inscrivait néanmoins dans des structures narratives classiques.

⁸⁷ Encore là faudrait-il que nous souscrivions à cette proposition que le spectateur, devant un film, est bel et bien un « récepteur passif », ce qui n'est pas le cas. Pour en savoir plus, se référer à Plantinga (2009).

souhaite décrocher. Évidemment, si les quatre cadres avaient la même importance, s'ils profitaient tous de la même répartition des ressources sonores, nous pourrions souscrire à l'analyse de Bégin. Or, puisque Figgis veut établir un rapport de compréhensibilité entre le spectateur et son film, celui-ci doit user d'une stratégie qui viendra orienter l'attention spectatorielle. À l'instar de *The Boston Strangler*, c'est la piste sonore qui vient occuper cette fonction. De ce fait, comme la source sonore découle de la salle de réunion, c'est vers le cadre inférieur gauche que notre attention est attirée. En fait, les rares fois où Figgis relâche quelque peu la pression en ce qui concerne l'orientation du regard du spectateur, c'est quand la musique (source extra-diégétique) vient occuper tout l'espace écranique, comme c'est le cas à 36min quand la Symphonie no. 5 de Mahler se fait entendre de plus en plus intensément. Le même phénomène se produit à 56min quand la chanson «Single» du groupe *Everything But the Girl* vient occuper tout l'espace sonore. Le rythme très lent de ces deux mélodies permet au spectateur de vagabonder d'un cadre à l'autre, surtout que les caméras sont alors très peu mobiles, contrairement aux autres passages du film, où la caméra suit à toute vitesse les allées et venues des différents personnages.

Signalons que nous ne sommes pas seul à avoir observé l'importance de la bande sonore dans la distribution de l'attention spectatorielle. Constantine Verevis, dans son analyse pointue du film, remarque : « the sound mixing for *Time Code* is [...] attenuated to communication of salient bits of narrative information, with Figgis himself identifying music as the single most important element binding all four images together » (Verevis, 2005: 173). Holly Willis, dans son livre sur le cinéma

numérique, affirme que « the screen is divided into four quadrants, with varying sound levels helping guide viewer attention » (Willis, 2005: 40). Ian Garwood dit à son tour que « sound navigates the viewer's attention from one story situation to another » (Garwood, 2008). Mais les propos les plus intéressants proviennent sans nul doute de la théoricienne Aylish Wood :

The structure of the soundscape [...] closes off the more open potential of a film based on four competing elements and functions according to the higher level of narrative organization. Although the visual competing elements exist for the duration of *Timecode*, the organization of the plot, mediated through the soundscape, imposes [...] constraint on the ways in which viewers distribute their attention (Wood, 2007 : 83).

Finalement, « sous couvert de combinaisons et d'interactions, [l'écran fragmenté dans *Timecode*] réduit l'hétérogène à de l'homogène, les événements possibles à un seul, les quatre bandes sons à une seule qui fonctionnerait sur un mode alternatif » (Périneau, 2002 : 106). Cela contredit ce que dit Ben-Shaul quand il affirme :

[It] is the postmodern use of the split [screen] that often generates frustrating or distracting non-coherence and decenteredness, by demanding that viewers be simultaneously and equally attentive to a flow of several unrelated audiovisual occurrences [...] [In *Timecode*] whether it is the same occurrence shot from different positions, or different occurrences, it is impossible for the spectator's split attention to follow what is going on (Ben-Shaul, 2008 : 73).

Pourtant, nous croyons qu'il est relativement aisé pour le spectateur contemporain de canaliser son attention sur les points d'intérêts – c'est-à-dire les « bons » cadres – qui rendent compréhensible l'enchaînement narratif.

5.2 — Et après?

Dans son ouvrage sur le cinéma postmoderne, M. Keith Booker raconte que « [the] split-frame technique of *Timecode* has hardly spurred a spate of imitators though Figgis himself followed it with another film, *Hotel* (2003) [*sic*] that employs a similar technique »⁸⁸. Nous ne croyons pas non plus de notre côté que *Timecode* ait contribué à lancer une « vague » d'imitations⁸⁹, mais il appert hors de tout doute qu'il y a eu depuis sa sortie un nombre important de longs-métrages usant de l'écran fragmenté, que ce soit de manière ponctuelle ou étendue, ce qui, comme nous l'avons indiqué plus haut, est directement relié à la désormais facilité qu'a le monteur à manipuler les formes de la surface écranique. Mais aussi, il est vrai que dans certains cas, à cause de l'impression de simultanéité et d'immédiateté que laissent croire la téléphonie cellulaire et l'Internet plus généralement, que celles-ci deviennent des variables dans la constitution des formes cinématographiques contemporaines.

Déjà, la même année, en 2000, Darren Aronofsky profite, à son tour, de l'écran fragmenté pour représenter la simultanéité événementielle mais aussi pour assembler divers points de vue sur une même situation et évoquer les états mentaux des différents personnages dans son film *Requiem for a Dream* (2000) (voir figure 69).

⁸⁸ Le film date en réalité de 2001.

⁸⁹ En fait, la série télévisée *24* (2001-2010) a certainement été plus influente à ce niveau, ne serait-ce qu'en raison de son succès considérable et des nombreuses références qu'on y a faite dans des séries aussi diamétralement opposées que *South Park* (1997-), *Drawn Together* (2004-2008) ou encore *The Simpsons* (1989-).

[Illustration retirée]

Figure 69 : *Requiem for a Dream* (Aronofsky, 2000)

À propos de la première scène du film, le cinéaste s'explique :

When I was reading the book, I thought right away that the first scene would be a perfect spot to use a split screen, because it involved two major characters who were having two completely different subjective experiences of the same event (Pizzello, 2000 : 58).

Il y a cette idée, souvent récurrente, que l'utilisation de l'écran fragmenté découle d'un choix esthétique et narratif radicalement différent des modes habituels de montrer et raconter une histoire. Aronofsky lui-même ajoute : « We always knew we were going to break down some barriers narratively, visually and aurally; we wanted to try to make a film that was completely different from anything that had been done before » (Pizzello 2000 : 51).

Malgré sa « singularité radicale », l'écran fragmenté doit servir le récit, le promouvoir : « Of course, all of the special techniques we applied had to advance the story » (Pizzello 2000 : 51).

Co-production entre la Bolivie et les États-Unis, *Sexual Dependency* (Bellot, 2003) est un film en cinq actes dont le lien unificateur est la marchandisation du désir sexuel (Khazeni, 2004a) et les rapports troubles à la sexualité qu'éprouvent les multiples personnages mais aussi, en ce qui concerne la diégèse, l'affiche publicitaire pour une marque de sous-vêtements (et qui marque chacun des récits). À l'exception

de rares plans mono-cadres (comme un plan d'ensemble sur un stationnement d'automobiles), le film tout entier est monté selon le dispositif de l'écran divisé – avec deux cadres de même dimension, l'un à gauche, l'autre à droite – « to offers events from different perspectives in parallel or concurrent foortable to complement or counterpoint each other » (Sofair, 2006 : 48) (voir figure 70).

[Illustration retirée]

Figure 70 : Écrans divisés dans *Sexual Dependency* (Bellot, 2003)

Pour l'historien et critique de cinéma Ronald Bergan, « Bolivian director Rodrigo Bellott has taken the *courageous step* of choosing to use the split screen » (Bergan, 2003, nous soulignons). Quant au réalisateur du projet lui-même, il avoue : « I wanted to transgress the oppressive language of a single narrative image and to try and create an audio-visual dialogue that disturbs the complacency of the passive spectator » (Bergan, 2003). L'écran fragmenté est encore une fois associé à un procédé esthétique hétérodoxe, inhabituel, « nouveau » et qui demande une bonne part de bravoure afin de lutter contre la « tyrannie du cadre » (Willis, 2005 : 39). Mais au-delà de ses prouesses formelles, on lui reconnaît ses fonctions dialectiques, métaphoriques (Bergan, 2003; Sofair, 2006) et surtout narratives (Khazeni, 2004b; Felperin, 2003).

Vers la fin de *Dans ma peau* (de Van, 2003), Esther (Marina de Van) retourne à son appartement où elle va entreprendre un long exercice d'automutilation. À

l'instar de *Carrie* (De Palma, 1976), la fonction métaphorique de l'écran fragmenté est aisément identifiable et expose l'identité duelle du personnage, sa schizophrénie (voir figure 71) :

De chaque côté de l'écran, apparaissent désormais les éléments de ce qui constitue l'unique territoire d'investigation d'Esther, son propre corps : peau lacérée, mains tuméfiées, jambes ensanglantées. Le corps social a disparu de l'image. C'est la double négation, à l'intérieur de laquelle s'est opérée la mutation d'Esther (Rouy 2003).

De Van links the split-screen device to the screen itself being wounded, cut in half, so as to suggest by this formal progression something about the progression of Esther herself... she's devoured by closeness, by her sensations' (Palmer 2006 : 179).

[Illustration retirée]

Figure 71: *Dans ma peau* (De Van, 2003)

5.2.1 — *Conversations with Other Women*

Hans Canosa réalise en 2005 *Conversations with Other Women*, l'un des plus beaux exemples à notre avis de l'utilisation de l'écran fragmenté des dernières années et marivaudage sentimental entre « elle » et « lui », anciens amants, qui se revoient des années après leur séparation lors du mariage de la sœur de l'un d'entre eux. Comme toute histoire d'amour – et les nombreux souvenirs que nous lui associons –, celle-ci a deux côtés, deux *subjectivités*, que l'écran fragmenté permet d'exposer au sein de la matrice écranique. Quand le film commence, il n'y a initialement qu'un seul cadre qui, d'un plan à l'autre, change de position, de gauche à droite, de droite à gauche, afin de laisser l'autre moitié de la surface écranique à l'affectation du générique. Dans les cadres révélant l'activité diégétique, la structuration du regard

dans les plans est montée selon les principes de l'alternance entre le champ et son contrechamp (voir figure 72).

[Illustration retirée]

Figure 72 : Principe du champ / contrechamp dans le générique d'introduction de *Conversations with Other Women* (Canosa, 2005)

Puis, une fois le générique d'introduction terminé, la matrice écranique est divisée en deux cadres selon la disposition classique verticale structurée entre l'espace gauche et l'espace droit. Mais à première vue, lorsque l'homme et la femme sont réunis pour la première fois, l'écran divisé n'apparaît pas si divisé que cela et donne plutôt l'impression de conserver son unicité et sa totalité, sans fracture ni fragmentation. Une fois que la femme refuse le verre que l'homme lui propose, le morcellement de l'écran est entamé (voir figure 73).

[Illustration retirée]

Figure 73 : Le morcellement de l'écran dans *Conversations with Other Women* (Canosa, 2005)

Pendant plusieurs minutes, la structuration de l'écran fragmenté demeure la même et maintient les personnages dans le même espace diégétique. Cependant, au fil

de la conversation entre les deux protagonistes, les langues se délient et les souvenirs refont surface. Parfois, l'un des cadres maintient la temporalité du temps présent tandis que celui adjacent propose un retour analeptique, ce qui permet même dans une certaine séquence de rejouer celle qui ouvrait le film, exposant la réitération des schémas amoureux (voir figure 74).

[Illustration retirée]

Figure 74 : Passés et présents se côtoient dans *Conversations with Other Women* (Canosa, 2005)

Les souvenirs qui refont surface se confrontent également en fonction de la mémoire de chacun des personnages (voir figure 75) :

[Quand] l'homme raconte leur première rencontre, il évoque le débardeur bleu que la jeune fille portait alors, puis il se ravise : ce n'était pas un débardeur mais une petite robe dont le haut était serré. Alternativement on voit alors la jeune fille habillée différemment selon les souvenirs de l'homme (Daumas, 2009 : 100).

[Illustration retirée]

Figure 75 : Mémoire et souvenirs dans *Conversations with Other Women* (Canosa, 2005)

Puis, à la fin du film, après que les deux amants eurent passé une dernière nuit ensemble, ceux-ci s'en retournent chacun de leur côté à bord de taxis. Malgré la division apparente de l'écran au milieu, l'espace écranique laisse l'impression de ne

faire qu'un, comme si les deux anciens amoureux étaient à ce moment-là unis, comme si l'ancien gouffre qui les séparait venait en fait les réunir (voir figure 76).

[Illustration retirée]

Figure 76 : *Conversations with Other Women* (Canosa, 2005)

Cette fois, l'écran fragmenté n'est pas le dispositif d'une rébellion contre l'hégémonie du cadre unique, mais plutôt « undoubtedly a gimmick » (Ide, 2007 : 54). Cela dit, si l'artifice permet de se distinguer du mode de production courant, il n'en demeure pas moins qu'il « [enhance] the storytelling » (Ide, 2007 : 54). Pour Rogert Ebert, l'écran fragmenté est un « stunt » qui se révèle « absolument nécessaire » (Ebert, 2006 : 849). L'appui au maintien de la structure narrative n'échappe pas non plus à un autre critique de cinéma qui dit : « [*Conversations with Other Women*] challenges conventional film style by being entirely in split screen, which becomes integral to the story » (Caldwell, 2006, nous soulignons).

5.2.2 — *The Tracey Fragments*

The Tracey Fragments (McDonald, 2007) est le récit kaléidoscopique d'une adolescente dans la fleur de l'âge, Tracey Berkowitz. Après avoir perdu sa trace dans les bois, celle-ci se lance à la recherche de son jeune frère – qui croit être un chien –

dans la grande ville, Winnipeg, entourant la petite municipalité où elle habite. *Timecode* fractionne la matrice écranique en quatre cadres, tandis que *Conservations with Other Women* et *Dependencia Sexual* les divisent en deux cadres. Il peut y avoir dans *Tracey Fragments* jusqu'à trente cadres au même instant qui saisissent la surface de l'écran. S'il n'est pas particulièrement difficile pour le spectateur de faire « naviguer » son regard d'un cadre à l'autre lorsque leur nombre est relativement restreint, et ce, en fonction des stratégies adoptées par les monteurs et les réalisateurs des films, il pourrait sembler qu'une expérience comme *Tracey Fragments* n'établisse le contraire et soit, en réalité, incompréhensible quant à la spectature. À partir de la séquence qui se déroule dans l'autobus et qui survient tout de suite après que Tracey eut fui la résidence familiale (à 7min30s), nous allons montrer qu'il n'en est rien et que la stratégie de centrage vient en fait renforcer l'intelligibilité de l'écran fragmenté.

La séquence débute avec l'écran divisé en deux, à l'horizontal. Dans le cadre du bas, un cheval galope à toute vitesse (pour faire le lien avec la scène où Tracey s'enfuit en courant). Dans le cadre du haut, un autobus roule devant la caméra, de la gauche jusqu'à la droite du cadre (voir figure 77a). Puis, soudainement, un cadre, axé sur l'horizontalité, qui occupe le milieu de l'écran, fait irruption au centre et dévoile une fraction du plan de la ville de Winnipeg (voir figure 77b). Puis, l'espace écranique se transforme. L'écran est divisé en deux, mais désormais selon un axe vertical et expose, encore une fois, des fractions du plan de la ville de Winnipeg, avec mouvements de caméra permettant d'en dévoiler différentes parties (voir figure 77c).

Des cadres surgissent maintenant au centre de l'écran. Ceux-ci se multiplient et dévoilent des fractions de l'image de Tracey, assises sur un banc d'autobus, qui, misent ensemble, la dévoilent de plus en plus et de mieux en mieux (voir figure 77d). Puis, en arrière-plan, ce qui était (toujours) la carte de Winnipeg est échangée avec plusieurs cadres qui montrent le paysage, sous différents angles et dans une photographie en noir et blanc, dans lequel l'autobus se déplace (voir figure 77e). Très rapidement encore, les cadres changent et celui qui exposait Tracey est maintenant situé dans le coin supérieur gauche de l'écran tandis que d'autres montrent encore le paysage même si, cette fois, la photographie en couleur n'aide pas vraiment à le revaloriser (voir figure 77f). Tout ceci se déroule environ en dix secondes.

[Illustration retirée]

Figure 77 : *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007) : a) autobus et cheval, b) la carte de la ville fait irruption au centre de l'écran, c) l'écran divisé par les cartes de la ville, d) dévoilement de Tracey dans l'autobus, e) photographie en noir et blanc, et f) paysage urbain en couleur

Par la suite, quelques cadres présentent la surface bétonnée de rues et de trottoirs pendant que, dans le cadre supérieur à droite, on voit Tracey avancer vers la gauche (voir figure 78a). Un cadre apparaît au milieu avec Tracey qui marche cette fois vers la droite – le cadre avec Tracey avançant en direction contraire conserve encore sa place – pendant qu'un cadre dévoilant une portion d'article de journal

apparaît en haut (« *Record* ») (voir figure 78b) pour aussitôt disparaître et dévoiler une autre portion (« *blizzard on its way* ») dans le bas de l'écran (voir figure 78c). À gauche et à droite, des cadres présentent la météo annoncée (comme dans le journal) et des affiches (mais aussi, plus tard, et très vite, un avertissement télévisé où l'on annonce le même événement) où l'on signale la disparition du jeune frère de Tracey. Au milieu, le cadre où Tracey déambule vers la droite maintient sa place dans l'espace écranique (voir figure 78d). Mais il disparaît (et les autres également) pour laisser la place à une mosaïque de cadres qui dévoilent Tracey assoupie dans l'autobus (voir figure 78e). Cette mosaïque est aussitôt déconstruite pour en présenter une nouvelle, qui présente, en fragments, le visage du jeune frère qui avance vers la caméra en aboyant comme un chien (voir figure 78f).

[Illustration retirée]

Figure 78 : *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007) : a) Tracey avance vers la gauche, b) « Record », c) « blizzard on its way », d) Tracey déambule vers la droite, e) Tracey assoupie, et f) le jeune frère aboie comme un chien

Les changements de cadres à l'intérieur de la même séquence continuent d'exposer différentes régions de Winnipeg (en noir et blanc et en couleur), dévoilent d'autres éléments du plan de la ville, d'autres plans où Tracey dort dans l'autobus puis, tout à coup, un fort son se fait entendre (un cadre laisse voir ce qui semble être

la démolition d'un édifice) et Tracey se réveille. Nous avons, cette fois-ci, décidé d'exposer comment était orienté le regard par le centrage (voir figure 79).

[Illustration retirée]

Figure 79 : Exposition des stratégies de centrage dans *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007)

Pour certains peut-être, cette séquence se déroule si rapidement (elle dure à peine deux minutes) qu'il est impossible de concentrer son regard sur quoi que ce soit qui est représenté à l'écran. L'addition, la multiplication, puis la soustraction des cadres font en sorte qu'il est effectivement difficile de traiter toute l'information offerte. Or, nous ne croyons pas qu'il soit essentiel de pouvoir saisir *tout* ce qui surgit au sein de la matrice écranique. En effet, à regarder de plus près les captures d'écran que nous avons prises, nous sommes en mesure de mieux saisir l'importance du centre de la matrice écranique comme centre d'attention du regard. Il n'est pas innocent de voir Tracey apparaître aussi souvent au centre. En fait, les fois où celle-ci apparaît dans d'autres régions de l'écran, les cadres qui occupent l'espace écranique sont beaucoup moins nombreux. Pendant presque toute sa durée, *The Tracey Fragments* propose une série d'écrans fragmentés formellement très complexe mais néanmoins toujours accessible pour comprendre et suivre l'enchaînement narratif – et

comprendre ce qui se passe dans la diégèse. On ne peut donc pas affirmer que « the viewer struggles to piece the narrative together » (Stables, 2008 : 57).

Une particularité du dispositif de la fragmentation écranique dans *The Tracey Fragments* – contrairement aux autres exemples filmiques que nous avons analysés – consiste « à assumer totalement de ne pas s'accorder avec la simultanéité des évènements » car « la plupart des séquences [...] rassemblent plutôt des éléments représentatifs de la subjectivité de Tracey, de ses pensées plus ou moins cohérentes » (Daumas, 2009 : 111). Certes, la simultanéité n'est pas totalement absente, surtout si l'on prend en considération que différents morceaux d'existence, différentes *subjectivités* (de différents personnages) vécues sur une même strate temporelle peuvent très bien coexister à l'écran – avec toutefois un léger décalage dans le mouvement – mais il est vrai que la forte majorité du métrage se concentre, comme l'indique son titre, sur la psyché éclatée de Tracey. Le film mène à contempler différentes pensées, différents points de vue du rôle-titre à l'intérieur du même espace écranique. Seulement, ils sont représentés à l'aide d'un réseau incessant de cadres. Et cette détresse psychologique – qui compose une part importante du récit – est rendue visuellement presque palpable par l'utilisation de l'écran fragmenté. Or, le style visuel, s'il peut impressionner par son apparente complexité, demeure subordonné à l'enchaînement narratif. Et une fois le dénouement venu (avec le mystère autour de la disparition du jeune frère de Tracey révélé), l'écran fragmenté laisse place à une surface mono-écranique. La disparition de l'écran fragmenté au profit d'une surface

écranique uniforme s'inscrit dans la logique narrative. En effet, Tracey se souvient de ce qui s'est produit et décide de faire la paix avec elle-même (voir figure 80).

[Illustration retirée]

Figure 80 : Plans mono-écranique suite à la disparition de l'écran fragmenté dans *The Tracey Fragments* (McDonald, 2007)

Comme nous l'avons dit plus haut, la consolidation des appareils numériques de post-production est venue favoriser et faciliter des techniques de montage qui, naguère, demandaient beaucoup de temps de réflexion et beaucoup d'efforts avant d'être exécutées⁹⁰. *Timecode*, *Hotel*, *Dependencia Sexual*, *Conversations with Other Women* et *The Tracey Fragments* profitent tous du dispositif de l'écran fragmenté du (presque) début à la fin.

Cela étant dit, un nombre impressionnant de films qui, depuis cette période, usent du dispositif de manière ponctuelle (voir figure 81) :

- *Harvard Man* (Toback, 2001)
- *Cidade de Deus* (Meirelles et Lund, 2002)
- *Anything Else* (Allen, 2003)
- *Down with Love* (Reed, 2003)
- *Foolproof* (Phillips, 2003)
- *Hulk* (Lee, 2003)⁹¹

⁹⁰ *The Tracey Fragments* a été monté à l'aide du logiciel de montage Final Cut Pro. Apple en tire d'ailleurs profit dans le cadre de sa campagne de marketing (cf. <<http://www.apple.com/finalcutstudio/in-action/traceyfragments/>>). Les écrans divisés dans *Narc* (Carnahan, 2002) ont été articulés grâce à Pinnacle DVE. *Rules of Attraction* (Avery, 2002) a été monté sous Final Cut Pro. *Doppelganger* (Kurosawa, 2003) a été tourné et monté en numérique. En ce qui concerne le travail de réflexion nécessaire quant à l'élaboration d'écrans fragmentés dans les années antérieures à l'arrivée du numérique, se référer à l'ouvrage de Aitken (2005) où il s'entretient de la question avec plusieurs artisans du cinéma et des installations vidéo.

⁹¹ Mentionnons que *Hulk* est un fort bel exemple récent de cinéma commercial et destiné à un large public qui puise abondamment dans toutes les ressources disponibles de l'écran fragmenté (l'écran mosaïque en tête). Sa rentabilité au box-office semble indiquer l'adhérence des spectateurs à une œuvre qui, esthétiquement, « aurait pu » les en détourner. Pour Deborah Tudor, « Techniques like

- *Kill Bill Vol. 1* (Tarantino, 2003)
- *Love Actually* (Curtis, 2003)
- *Alfie* (Shyer, 2004)
- *Dead & Breakfast* (Leutwyler, 2004)
- *Kill Bill Vol. 2* (Tarantino, 2004)
- *Edison Force* (Burke, 2005)
- *Herbie Fully Loaded* (Robinson, 2005)
- *Tristram Shandy : A Cock and Bull Story* (Winterbottom, 2005)
- *La Soledad* (Rosales, 2007)
- *Pineapple Express* (Gordon Green, 2008)
- *500 Days of Summer* (Webb, 2009)
- *Pirate Radio* (Curtis, 2009)
- *The Killing Room* (Liebesman, 2009)

[Illustration retirée]

Figure 81 : a) *Down with Love* (Reed, 2003), b) *La Soledad* (Rosales, 2007), et c) *500 Days of Summer* (Webb, 2009)

On remarque l'accroissement de l'utilisation de certains *patterns*, de certaines formules visuelles pour mieux exprimer la simultanéité, l'intersubjectivité, la représentation des états mentaux. Cette recrudescence est rendue possible par l'accessibilité, chez les créateurs, à des technologies numériques qui facilitent leur tâche. Mais elle est aussi redevable à des spectateurs de plus en plus polyvalents qui ont une expérience de plus en plus accrue avec les interfaces multi-cadres :

New modes of montage are made facile with computer editing where manipulation within the frame is easily done. [...] Thus the web browser aesthetic is intrinsically facilitated by the software of non-linear editing as well as extrinsically called for by viewers' experience with digital audiovisual (Daly, 2009 : 14-15)

array aesthetics [comme l'écran fragmenté] could distance instead of immersing audiences. However, contemporary spectators process complex semantic clusters and seem to have no trouble traversing narratives that have been reorganized by array aesthetics. The fact that *The Hulk* was a mainstream film release demonstrates confidence that audiences would read the text with ease » (2008 : 102)

Cela dit, cette apparente plus grande facilité – autant pour celui qui conçoit que pour celui qui reçoit – que nous entretenons face à l'écran fragmenté s'inscrit dans une série de variables qui viennent appuyer l'intelligibilité de structures narratives dites « classiques ». Personne ne semble avoir mieux défini les contraintes du style visuel face aux principes de la narrativité que David Bordwell quand il dit : « Flexibility within limits is most evident at the level of visual style » (2006 : 14). Qu'il soit horizontal ou vertical, avec deux ou six cadres, l'écran fragmenté demeure soumis aux aléas de la compréhensibilité et de la logique narrative du récit cinématographique.

Conclusion

Nous avons ouvert notre travail de recherche en racontant ce qui nous avait initialement poussés à en entreprendre la rédaction (principalement l'absence presque totale d'ouvrages et d'articles approfondis sur la question). Telle que mentionnée en introduction, notre position de départ – l'écran fragmenté comme moyen de représentation « radical », « hors-norme », « extra-classique », etc. – s'est peu à peu transformée en son antithèse, notamment après avoir fait l'expérience de nombreux visionnements de films des années 1900 aux années 2000. L'écran fragmenté s'est finalement révélé un instrument de représentation et de mise en récit dépendant, dans la majorité des cas, des règles du classicisme cinématographique.

Plutôt que de déranger et d'intimider le spectateur, le résultat de nos recherches nous a plutôt fait admettre et défendre l'hypothèse contraire : l'écran fragmenté obéit à des règles et à des normes qui visent à maximiser l'attention du spectateur plutôt qu'à la détourner. En parcourant des décennies de manifestations de l'écran fragmenté, nous avons voulu retracer ici des répétitions de formes, d'effets, de fonctions et justement examiner certaines règles sous-jacentes qui viennent orienter l'attention spectatorielle. Nous croyons notre hypothèse toujours valide.

Entre les premiers moments où nous avons commencé l'écriture de ce mémoire et aujourd'hui, maintenant que se conclut cette longue entreprise de recherche et de rédaction, des monographies et autres publications universitaires

traitant de l'écran fragmenté ont commencées à être diffusées. Celles-ci (particulièrement Daumas, 2009; Friedberg, 2006; Wood, 2007), pour la plupart, examinent les derniers aboutissements du « cinéma numérique » et des rapports nouveaux qu'auraient les spectateurs face à la multiplication des écrans – ce qui, « le cinéma numérique » toujours, comme nous l'avons dit, n'a modifié les rapports à l'écran fragmenté essentiellement que de manière quantitative plutôt que qualitative. Pour le moment, par rapport aux dernières publications, notre mémoire tient à notre avis une place relativement unique puisqu'il aborde l'écran fragmenté dans un contexte autre qu'entièrement numérique, et aussi parce qu'il en brosse un portrait d'ensemble assez étendue⁹².

En toute honnêteté, le résultat de ce travail de recherche n'est pas aujourd'hui ce que nous prévoyions qu'il allait être originellement. Il n'est pas non plus une classification des formes de l'écran fragmenté. C'était en effet le tout premier point de départ de notre recherche. Or, la rédaction d'un mémoire de maîtrise (comme toute entreprise sérieuse) est faite d'errements et de zigzags. Nous avons fait tôt de réaliser qu'il n'allait pas être possible d'examiner attentivement les formes de l'écran fragmenté à moins, auparavant, d'en faire une « histoire ». Nous croyons avoir effectué quelques pas, nécessaires à notre avis, en direction d'une éventuelle recherche plus approfondie encore sur le sujet, qu'elle vienne de nous ou de quelqu'un d'autre.

⁹² Nous abordons en effet plus d'un siècle de cinéma.

Bibliographie

- Abel, Richard (1984). *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton University Press, Princeton.
- Abel, Richard (1994). *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*. University of California Press, Berkeley.
- Aitken, Doug (2005). *Broken Screen: Expanding The Image, Breaking The Narrative*. D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc., New York.
- Albera, François (1990). *Eisenstein et le constructivisme russe : Stuttgart, dramaturgie de la forme*. Éditions L'Age d'Homme, Lausanne.
- Albera, François (2000). « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur » in *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, Vol. 10, No. 2-3 (printemps 2000), pp. 27-38.
- Albera, François (2005). *L'Avant-Garde au cinéma*. Armand Colin, Paris.
- Aumont, Jacques (1984). « Vertov et la vue » in *Cinémas et réalités* (sous la direction de Jean-Charles Lyant et Roger Odin). Publications de l'Université de St-Étienne, St-Étienne, pp. 23-46.
- Bankston, Douglas (2000). « Quadruple Vision » in *American Cinematographer*, Vol. 81, No. 4, pp. 52-63.
- Bazin, André (1985). « Le mythe du cinéma total » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Éditions du Cerf, Paris, pp. 19-24.
- Bazin, André (1985). « Montage Interdit » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Éditions du Cerf, Paris, pp. 49-61.
- Beaver, Frank Eugene (2006). *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*. Peter Lang, New York.
- Bégin, Richard (2000). « L'oeil vagabond » in *Ciné-Bulles*, Vol. 18, No. 4, pp. 16-17.
- Béhar, Henri (2003). *Dedans-Dehors*. Éditions L'Age d'Homme, Lausanne.
- Belton, John (2008). « Painting by the Numbers: The Digital Intermediate » in *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 3, pp. 58-65.

- Ben-Shaul, Nitzan (2008). *Hyper-Narrative Interactive Cinema: Problems and Solutions*. Rodopi, Amsterdam.
- Bergen, Ronald (2003). « Split Personalities » (critique du film) in *FIPRESCI - The International Federation of Film Critics* (compte-rendu du Festival de Locarno 2003). En ligne. <http://www.fipresci.org/festivals/archive/2003/locarno_2003/locarno_2003_rbergen.htm>.
- Bielicky, Michael (2003). « Prague—A Place of Illusionists » in *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film* (sous la direction de Jeffrey Shaw et Peter Weibel). The MIT Press, Cambridge, pp. 96-101.
- Bizzocchi, Jim (2009). *The Fragmented Frame: The Poetics of the Split-Screen* [abstract] in MIT 6, Stone and Papyrus, Storage and Transmission; 24 au 26 avril 2009; Cambridge, Massachusset (MA). En ligne. <<http://web.mit.edu/comm-forum/mit6/papers/Bizzocchi.pdf>>.
- Boddy, William (2004). *New Media and Popular Imagination: Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States*. Oxford University Press, Oxford.
- Bogle, Donald (2001). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. Continuum, New York.
- Boillat, Alain (2007). « Style et intermédialité dans Hulk: le split screen, la planche de comics et l'écran d'ordinateur » in *Lo stile cinematografico*. Forum Udine, pp. 385-393.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin (1999). *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press, Cambridge.
- Bommier-Pincemin, Bénédicte (1999). *Diffusion ciblée automatique d'informations: conception et mise en œuvre d'une linguistique textuelle pour la caractérisation des destinataires et des documents*. Thèse de doctorat. Université Paris IV (non-publié).
- Booker, M. Keith (2007). *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*. Praeger, Westport.
- Bordwell, David (1997). *On the History of Film Style*. Harvard University Press, Cambridge.
- Bordwell, David (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. University of California Press, Berkeley.

- Bordwell, David (2008). « Lucky 13 » in *Observations on film art*. En ligne. <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2674>>.
- Bordwell, David, Janet Staiger et Kristin Thompson (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Routledge et Kegan, Londres.
- Bordwell, David et Kristin Thompson (1976). « Space and Narrative in the Films of Ozu » in *Screen*, No. 17, pp. 41-73.
- Bordwell, David et Kristin Thompson (1993). « Technological Change and Classical Film Style in the 1930s » in Tino Balio, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. University of California Press, Berkeley, pp. 109-141.
- Bordwell, David et Kristin Thompson (2000). *L'Art du film, une introduction*. De Boeck Université, Bruxelles/Paris.
- Bosséno, Christian-Marc et Myriam Tsikounas (2000). « Gance/Eisenstein, un imaginaire, un espace-temps », *1895*, No. 31. En ligne. <<http://1895.revues.org/document72.html>>
- Bouchy, Karine (2005a). *Espaces du fragment et mouvements de l'écriture dans Prospero's Books de Peter Greenaway*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal (non-publié).
- Bouchy, Karine (2005b). « "Let's make a renewal". Répétition, multiplicité, bifurcations : les stratégies de Peter Greenaway » in *Image [&] Narrative*, No. 12 (août). En ligne. <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/bouchy.htm>>.
- Bowser, Eileen (1985). « Le coup de téléphone dans les films des premiers temps » in Pierre Guibbert (sous la direction de), *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan, pp. 218-224.
- Bowser, Eileen (1990). *The Transformation of Cinema, 1907-1915*. University of California Press, Berkeley.
- Branigan, Edward (1999). « Quand y a-t-il caméra? », in *Penser, cadrer: le projet du cadre* (sous la direction de Guillaume Soulez). L'Harmattan, Paris, pp. 18-55.
- Browne, Steven E. (1992). *Film — Video Terms and Concepts*. Focal Press, Boston.
- Burch, Noël (1991). *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Nathan, Paris.

- Bürger, Peter (1984). *Theory of the Avant-garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Caldwell, John Thornton (2000) (sous la direction de). *Electronic Media and Technoculture*. Rutgers University Press, New Brunswick.
- Caldwell, Thomas (2006). « Film review – Conversations with Other Women (2005) » in *Cinema Autopsy*. En ligne. <<http://blog.cinemaautopsy.com/2007/06/30/film-review-conversations-with-other-women-2005/>>.
- Calle-Gruber, Mireille et Pascale Risterucci (2004). *Nelly Kaplan: le verbe et la lumière*. L'Harmattan, Paris.
- Cartwright, Lisa (1995). « US Modernism and the Emergence of "The Right Wing of Film Art" » in *Lovers of Cinema: The First American Avant-garde, 1919-1945* (sous la direction de Jan-Christopher Horak). University of Wisconsin Press, Madison, pp. 156-179.
- Casetti, Francesco (2008). *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. Columbia University Press, New York.
- Cauquelin, Anne (1986). *Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art*. Aubier, Paris.
- Château, Dominique (1998). « Pensées lacunaires et nouvelles technologies », in *Cinéma et dernières technologies* (sous la direction de Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc), De Boeck Université, Bruxelles/Paris, pp. 69-81.
- Ciment, Michel et Lorenzo Codeli (2006). « Entretien avec Richard Fleischer: J'ai toujours été attiré par ce qui est nouveau et inhabituel » in *Positif*, No. 544 (juin), pp. 81-89.
- Cook, David A. (1998). « Auteur Cinema and the "Film Generation" in 1970s Hollywood » in *The New American Cinema* (sous la direction de Jon Lewis). Duke University Press, Durham, pp. 38-63.
- Cossar, Harper (2007). *Snakes and Funerals: Aesthetics and American Widescreen Films*. Thèse de doctorat. Georgia State University (non-publié).
- Currie, Gregory (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge University Press, New York.
- Daly, Kristen M. (2009). « New Mode of Cinema: How Digital Technologies are Changing Aesthetics and Style » in *Kinephanos*, No. 1 (2009). En ligne. <<http://web.mac.com/paraffilm/iWeb/Kinephanos/NewMode.html>>.

- Darley, Andrew (2000). *Visual Digital Culture*. Routledge, New York.
- Daumas, Alice (2009). *Le split screen. Usages de l'écran partagé, de son utilisation ponctuelle à sa radicalisation au sein du cinéma de fiction*. Mémoire de maîtrise. ENS Louis Lumière (non-publié).
- Dawson, Jonathan (2003). « Dziga Vertov » in *Senses of Cinema*. No. 25 (mars-avril). En ligne. <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/vertov.html>>.
- Dias Branco, Sergio (2008). « The Mosaic-Screen: Exploration and Definition » in *Refractory: a Journal of Entertainment Media*. Vol. 14 (décembre). En ligne. <http://blogs.arts.unimelb.edu.au/refractory/2008/12/27/the-mosaic-screen-exploration-and-definition-%E2%80%93-sergio-dias-branco/>>.
- Eagleton, Terry (1996). *The Illusions of Postmodernism*. Blackwell Publishers, Cambridge.
- Ebert, Roger (2006). *Roger Ebert's Movie Yearbook 2007*. Andrews McMeel Publishing, Kansas City.
- Ekman, Hans-Göran (1997). *Villornas värld: Studier i Strindbergs kammerspel*. Gidlunds förlag, Copenhague.
- Fabe, Marilyn (2004). *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. University of California Press, Berkeley.
- Felperin, Leslie (2003). « Sexual Dependency » in *Variety* (août 2003). En ligne. <<http://www.variety.com/review/VE1117921545.html?categoryid=31&cs=1>>.
- Fisher, Claude S. (1992). *America Calling: A Social History of the Telephone to 1940*. University of California Press, Berkeley.
- Fisher, Lucy (1987/1988). « The Films of James Sibley Watson, Jr., and Melville Webber: A Reconsideration », *Millennium Film Journal*, No. 19 (automne /hiver), pp. 40-49.
- Friedberg, Anne (1993). *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. University of California Press, Berkeley.
- Friedberg, Anne (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. The MIT Press, Cambridge.
- Fullerton, John (1994). *The Development of a System of Representation in Swedish Film, 1912-1920*. Thèse de doctorat. University of East Anglia (non-publié).

- Garwood, Ian (2008). « Sound and Space in the Split-Screen Movie » in *Refractory: a Journal of Entertainment Media*. Vol. 14 (décembre). En ligne. <<http://blogs.arts.unimelb.edu.au/refractory/2008/12/27/sound-and-space-in-the-split-screen-movie-%E2%80%93-ian-garwood/>>.
- Gauthier, Philippe (2007). *Le montage alterné avant Griffith : catégorisation des configurations de l'alternance par la typologie de programmes narratifs*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal (publié).
- Gauthier, Philippe (2008). *Le montage alterné avant Griffith : le cas Pathé*. L'Harmattan, Paris.
- Ghali, Noureddine (1995). *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt: idées, conceptions, théories*. Éditions Paris expérimental, Paris.
- Goliot-Lété, Anne, Martine Joly, Thierry Lancien, Isabelle-Cécile Le Mée et Francis Vanoye (2006). *Dictionnaire de l'image*. Éditions Vuibert, Paris.
- Gontard, Marc (2001). « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation » in *Le temps des lettres, quelle périodisation pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ?*, (sous la direction de Michèle Touret et Francine Dugast-Portes), Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 283-294.
- Griffiths, Keith (2003). « The Manipulated Image » in *Convergence*, Vol. 9, No. 4, pp. 12-26.
- Gunning, Tom (1986). « The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », in *Wide Angle*, Vol. 8, No 3/4, pp. 63-70.
- Gunning, Tom (1991). « Heard over the phone: The Lonely Villa and the de Lorde tradition of the terrors of technology » in *Screen*, Vol. 32, No. 2 (été), pp. 184-196.
- Hagener, Malte (2007). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Hagener, Malte (2008). « The Aesthetics of Displays: How the Split Screen Remediates Other Media » in *Refractory: a Journal of Entertainment Media*. Vol. 14 (décembre). En ligne. <<http://blogs.arts.unimelb.edu.au/refractory/2008/12/24/the-aesthetics-of-displays-how-the-split-screen-remediates-other-media-%E2%80%93-malte-hagener/>>.
- Harte, Tim (2009). *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-garde Culture, 1910-1930*. University of Wisconsin Press, Madison.

- Herman, Lewis (1952). *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films*. World Publishing Company, New York.
- Hiebert, Ray Eldon, Donald F. Ungurait et Thomas W. Bohn (1979). *Mass Media: An Introduction to Modern Communication*. Longman, New York.
- Hofer, Urs (2007). *Split Screens: Prolegomena zu einer Analyse des geteilten Filmbildes*. Thèse de doctorat. Universität Zürich (non-publié).
- Holmberg, Arthur (1996). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press, New York.
- Hourigan, Peter (2008). « On Abel Gance's J'Accuse and La Roue » in *Senses of Cinema*, No. 49 (2008/2009). En ligne. <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/dvd/08/49/abel-gance-jaccuse-la-roue.html>>.
- Hurcombe, Martin (2008). « Raising the dead: visual representations of the combatant's body in interwar France » in *Journal of War and Culture Studies*, Vol. 1, No 2, pp. 159-174.
- Icart, Roger (1983). *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*. Éditions L'Age d'Homme, Lausanne.
- Icart, Roger (2002). *Un Soleil dans chaque image*. CNRS Éditions/La Cinémathèque Française, Paris.
- Ide, Wendy (2005). « Conversations with Other Women » in *Sight & Sound*, Vol. 17, No. 6, p. 54.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.
- Jesionowski, Joyce E (1989). *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*. University of California Press, Berkeley.
- Johnson, John (1996). *Cheap Tricks and Class Acts: Special Effects, Makeup and Stunts from the Films of the Fantastic Fifties*. McFarland & Company, Jefferson.
- Johnston, Keith M. (2009). *Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*. McFarland, Jefferson.
- Jullier, Laurent (1997a). *L'écran post-moderne: un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. L'Harmattan, Paris.

- Jullier, Laurent (1997b). « Travail de l'ouvrier, travail du cinéaste » in *Vertov: l'invention du réel!* (sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi). L'Harmattan, Paris, pp. 97-114.
- Kawin, Bruce F. (1987). *How Movies Work*. University of California Press, Berkeley.
- Keil, Charlie (2001). *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*. University of Wisconsin Press, Madison.
- Keith Booker, M. (2007). *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*. Praeger, Westport.
- Kelly, Van (2000). « The Ambiguity of Individual Gestures: Revisions of World War I in Abel Gance's "J'accuse," Alain's "Mars ou La guerre jugée," and Bertrand Tavernier's "La vie et rien d'autre" ». *South Central Review*, Vol. 17, No. 3 (automne), pp. 7-34.
- Kepley, Vance Jr. (1994). « *Intolerance* and the Soviets: a historical investigation » in *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema* (sous la direction de Richard Taylor et Ian Christie), Routledge, Londres, pp. 51-60.
- Kern, Stephen (1983). *The Culture of Time and Space (1880-1918)*. Harvard University Press, Cambridge.
- Khazeni, Dorna (2004a). « Commodifying Desire, Rodrigo Bellot's Sexual Dependency » in *Bright Lights Film Journal*, No. 44 (mai 2004). En ligne. <<http://www.brightlightsfilm.com/44/sexdepend.htm>>.
- Khazeni, Dorna (2004b). « Rodrigo Bellot's Sexual Dependency » in *Film-Philosophy*, Vol. 8, No. 16 (mai). En ligne. < <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n16khazeni>>.
- King, Norman (1984). *Abel Gance: a Politics of Spectacle*. BFI, Londres.
- Knowles, Craig B. (2003). *The Temporal Image Mosaic and its Artistic Applications in Filmmaking*. Mémoire de maîtrise. Queen's University (non-publié).
- Kobernick, Mark (1989). *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill*. John Benjamins Publishing Company, Philadelphie.
- Lawder, Standish D. (1994). *Le Cinéma cubiste*. Éditions Paris Expérimental, Paris.
- Leblanc, Gérard (2000). « L'utopie gancienne » in *1895*, No 31, pp. 89-102.
- Leblanc, Gérard (2007). *Pour vous, le cinéma est un spectacle. Pour moi, il est presque une conception du monde*. Éditions Créaphis, Paris.

- Lehman, Peter (2008). *Thinking About Movies: Watching, Questioning, Enjoying*. Blackwell Publishing, Malden.
- Leoncini, Stefano (1996). « Cathodoïde et filmique fragmenté » in *Logiques de la fragmentation: Recherches sur la création contemporaine* (sous la direction de Jean-Pierre Mourey). Publications de l'Université St-Étienne, St-Étienne, pp. 107-121.
- Leoncini, Stefano (2009). « Expanded literature. Réflexions autour des « mots du cinéma » dans la prose tabucchienne ». *Cahiers de Narratologie*. No. 16 (mai). En ligne. < <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=968>>.
- Lessard, Bruno (2005). « Digital Technologies and the Poetics of Performance » in *New Punk Cinema* (sous la direction de Nicholas Rombes). Edinburg University Press, Edinburgh, pp. 102-112.
- Lev, Peter (2003). *Transforming the Screen, 1950-1959*. University of California Press, Berkeley.
- Lista, Giovanni (1977). *Marinetti et le futurisme*. Éditions L'Age d'Homme, Lausanne.
- Lunenfeld, Peter (2000). *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*. The MIT Press, Cambridge.
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press, Cambridge.
- Marchessault, Janine (2007). « Multi-Screens and Future Cinema: The Labyrinth Project at Expo 67 » in *Fluid Screens, Expanded Cinema* (sous la direction de Janine Marchessault et Susan Lord). University of Toronto Press, Toronto, pp. 29-51.
- Mayne, Judith (2003). « A Parallax View of Lesbian Authorship » in *Film and Authorship* (sous la supervision de Virginia Wright Wexman). Rutgers University Press, New Brunswick, pp. 76-86.
- McGee, Mark Thomas (2001). *Beyond Ballyhoo: Motion Picture Promotion and Gimmicks*. McFarland, Jefferson.
- McIntyre, Steven (2008). « Theoretical Perspectives on Expanded Cinema and the "Cruel" Performance Practice of Dirk de Bruyn ». *Senses of Cinema*. No. 46. En ligne. <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/08/46/dirk-de-bruyn.html>>.
- McMahan, Alison (2002). *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*. Continuum, New York.

- Mercer, John et James R. Crocker (1978). *Glossary of Film Terms*. University Film Association, Philadelphie.
- Meusy, Jean-Philippe (2000). « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau » in *1895*, No 31, pp. 153-211.
- Michaux, Emmanuelle (1999). *Du panorama pictural au cinéma circulaire: origines et histoire d'un autre cinéma, 1785-1998*. L'Harmattan, Paris.
- Michelson, Annette (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press, Berkeley.
- Mitchell, William J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT Press, Cambridge.
- Moser, Walter (2000). « « Puissance baroque » dans les nouveaux médias. À propos de Prospero's Books de Peter Greenaway » in *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, Vol. 10, No. 2-3 (printemps), pp. 39-63.
- Musser, Charles (1994). *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. University of California Press, Berkeley.
- Musser, Charles (1995). « Le cinéma américain des premiers temps et ses modèles de production » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 46 (avril-juin), pp. 45-64.
- Myles, Lynda et Michael Pye (1983). *Les Enfants terribles du cinéma américain*. Éditions L'Age d'Homme, Lausanne.
- Ndalianis, Angela (2005). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. The MIT Press, Cambridge.
- Newman, Kim (1999). « The Thomas Crown Affair » in *Sight & Sound*. Vol. IX, No. 9, pp. 58-59.
- North, Michael (2008). *Machine-Age Comedy*. Oxford University Press, Oxford.
- O'Connor, Cara (2003). « When You Cut Up the Frame: An Interview with Julie Talen ». *Senses of Cinema*. No. 29 (novembre-décembre). En ligne. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/30/julie_talen.html>.
- Odin, Roger (2000). *De la fiction*. De Boeck, Paris/Bruxelles.

- Olsson, Jan (2004). « Framing Silent Calls: Coming to Cinematographic Terms with Telephony », in *Allegories of Communication: Intermedial concerns from cinema to the digital* (sous la supervision de John Fullerton et Jan Olsson), John Libbey Publishing, Rome, pp. 157-192.
- Ostrowska, Dorota et Graham Roberts (2007). *European Cinemas in the Television Age*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Palmer, Tim (2006). « Under your skin: Marina de Van and the contemporary French *cinéma du corps* » in *Studies in French Cinema*, Vol. 6, No. 3, pp. 171-181.
- Peretz, Eyal (2008). *Becoming Visionary: Brian De Palma's Cinematic Education of the Senses*. Stanford University Press, Stanford.
- Peseux, Valérie (2004). *La projection grand spectacle du Cinérama à l'Omnimax*. Éditions Dujarric, Paris.
- Pizzello, Stephen (2000). « Downward Spiral » in *American Cinematographer*, Vol. 81, No. 10, pp. 50-61.
- Plantinga, Carl (2009). *Moving Viewers, American Film and the Spectator's Experience*. University of California Press, Berkeley.
- Petrić, Vladimir (1987). *Constructivism in film: The Man with the Movie Camera : A Cinematic Analysis*. Cambridge University Press, New York.
- Quart, Alissa (2005). « Networked » in *Film Comment*, Vol. 41, No. 4, pp. 48-51.
- Richardson, Brian (2006). « Time: Narrative Temporality in Twentieth-Century Literature and Theory ». *Literature Compass*. Vol. 3, No. 3 (mai), pp. 603-612.
- Roman, Shari (2001). *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood & Dogme 95*. Lone Eagle Publishing Company, Los Angeles.
- Rothman, William (1997). *Documentary film classics*. Cambridge University Press, New York.
- Rouy, Philippe (2003). « La double négation » in *Le passant ordinaire*, No. 45-46 (juin-septembre). En ligne. <<http://www.passant-ordinaire.com/revue/45-46-561.asp>>
- Roy, André (2007). *Dictionnaire général du cinéma, du cinématographe à Internet*. Éditions Fides, Montréal.
- Salt, Barry (1983). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword, Londres.

- San Filippo, Maria (2001). « What a Long, Strange Trip It's Been: William Greaves' "Symbiopsychotaxiplasm: Take One" » in *Film History*, Vol. 13, No. 2, pp. 216-225.
- Shatnoff, Judith (1967). « Expo 67: A Multiple Vision » in *Film Quarterly*. Vol. 21, No. 1 (automne), pp. 2-13.
- Schatz, Thomas (2004). *Hollywood: Social Dimensions: Technology, Regulation and the Audience*. Routledge, New York.
- Schuerewegen, Franc (1994). *À distance de voix. Essai sur les machines à parler*. Presses Universitaires de Lille, Lille.
- Schulte-Sasse, Jochen (1984). « Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde » in Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. vii- xlvii.
- Sofair, Michael (2003). « Sexual Dependency: the split image of globalisation » in *CineAction*, No. 69, pp. 48-55.
- Spielmann, Yvonne (2001). « Synesthesia and Intersenses, Intermedia in Electronic Images » in *Leonardo*, Vol. 34, No. 1, pp. 55-61.
- Stables, Kate (2008). « The Tracey Fragments » in *Sight & Sound*, Vol. 18, No. 11, pp. 86-87.
- Stam, Robert (1992). *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, New York.
- Sterritt, David (2005). *Guiltless Pleasures: A David Sterritt Film Reader*. University Press of Mississippi, Jackson.
- Thanouli, Eleftheria (2009). *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*. Wallflower Press, Londres.
- Thomas, Lowell (1953). « This Cinerama Show » in *New Screen Techniques* (sous la supervision de Martin Quigley Jr.), Quigley Publishing Company, New York, pp. 133-140.
- Thompson, Kristin (1995). « The Limits of Experimentation in Hollywood » in *Lovers of Cinema: The First American Avant-garde, 1919-1945* (sous la direction de Jan-Christopher Horak). University of Wisconsin Press, Madison, pp. 67-93.
- Thoret, Jean-Baptiste (2000). « Le Split Screen » in *Les Cahiers du Cinéma* , hors-série (novembre), pp.84-85.

- Thoret, Jean-Baptiste (2006). *Le cinéma américain des années 70*. Cahiers du Cinéma, Paris.
- Tsivian, Yuri (1994). *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Routledge, Londres.
- Tsivian, Yuri (2005). *Lines Of Resistance: Dziga Vertov And The Twenties*. Indiana University Press, Bloomington.
- Tsivian, Yuri (2007). « Turning Objects, Toppled Pictures: Give and Take between Vertov's Films and Constructivist Art », *October*, octobre, No. 121, pp. 92-110.
- Tudor, Deborah (2008). « The Eye of the Frog: Questions of Space in Films Using Digital Processes », *Cinema Journal*, Vol. 48, No. 1 (automne), pp. 90-110.
- Tylski, Alexandre (2008). « Le split-screen' audiovisuel: contemporanéité(s) d'une figure » in *Positif*, No. 566 (avril), pp. 56-58.
- Vardac, Nicholas A (1949). *Stage to Screen - Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Davidson Press, Fullerton.
- Verenuso, Tara (2000). « An Interview with Mike Figgis, Director of "Time Code" » in *Next Wave Film*. En ligne. <<http://www.nextwavefilms.com/timecode/index.html>>
- Verevis, Constantine (2005). « Mike Figgis: Time Code and the Screen » in *New Punk Cinema* (sous la direction de Nicholas Rombes). Edinburg University Press, Edinburgh, pp. 168-179.
- Vince, John et Rae Earnshaw (2000) (sous la direction de). *Digital Media: The Future*. Springer, Londres.
- Wagner, Robert W. (1955). « The spectator and the spectacle » in *Educational Technology Research and Development*, Vol. 3, No. 4(septembre), pp. 294-300.
- Webber, Andrew J. (2004). *The European Avant-Garde, 1900-1940*. Polity Press, Malden.
- Weisgerber, Jean (1984). *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Akadémiai Kiado, Budapest.
- Willis, Holly (2005). *New Digital Cinema: Reinventing the Moving Image*. Wallflower Press, Londres.

Wood, Aylish (2002). « The Timespaces of Spectacular Cinema: crossing the great divide of spectacle versus narrative » in *Screen*, Vol. 43, No. 4 (hiver), pp. 370-386.

Wood, Aylish (2007). *Digital Encounters*. Routledge, New York.

Wood, Aylish (2008). « Encounters at the Interface: Distributed Attention and Digital Embodiments » in *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 25, No. 3, pp. 219-229.

Wood, Robin (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia University Press, New York.

Yacowar, Maurice (1993). *The Films of Paul Morrissey*. Cambridge University Press, New York.

Youngblood, Gene (1970). *Expanded Cinema*. Dutton, New York.