

VERSION MULTIPLE/DOUBLAGE?¹

Leonardo Quaresima, Università degli Studi di Udine

1.

Le mot “versions” est un non-sens [Unding]. Si on tourne aujourd’hui un sujet dans plusieurs langues, en général ces “versions” ont entre elles beaucoup, beaucoup moins à faire que deux représentations théâtrales en langues différentes d’un même texte. On ne peut pas, ou au moins on ne devrait pas, “traduire” les films (comme on le fait pour les romans). Il faut les adapter non seulement à une autre langue, mais aussi à une “mentalité” – si on veut utiliser cette horrible expression – différente et le cinéaste qui y prête sa main, du moment qu’il faut tourner à nouveau, a quant à lui, alors, la plus grande liberté. Dans le cas d’une “version” réussie, on ne pourra pas reconnaître de l’“original” beaucoup plus que l’idée de base du sujet, et tout au plus deux paysages et décors. [...]

On ne veut plus s’occuper de “versions”. On veut s’occuper seulement de films.

Cette déclaration (publiée dans la *Licht Bild Bühne* du 30 décembre 1930)² représente la négation la plus résolue non seulement de la pratique, mais de la notion même de “version”. C’est la négation de la notion d’équivalence (sur laquelle Marie-France Chambat-Houillon a par exemple attiré l’attention),³ c’est même la négation de la notion de *traduction*; tandis qu’on assiste, en même temps, à la réintroduction de la notion d’œuvre, avec ses corollaires d’unicité et originalité.

Pour comprendre comment on a pu parvenir à cette situation, remontons dans le temps. Ce que je vais proposer, toutefois, ne se déploie pas sur un plan horizontal, ne vise pas à devenir une histoire des versions multiples (désormais: MLVs); mais prendra plutôt la forme d’une analyse dans la verticale, essayant d’esquisser le tracé d’une typologie.

Plus précisément, je vais partir du débat qui se développe au sein des revues de cinéma allemandes et françaises de la période 1929-1935 pour une reconstitution de la réflexion de l’époque sur les MLVs. Les revues que j’ai consultées sont: *Film-Kurier*, *Der Film*, *Licht Bild Bühne*, *Reichsfilmblatt*, *Kinematograph*, *Deutsche Filmzeitung* pour l’Allemagne; *La Cinématographie Française*, *Pour Vous*, *Cinéma*, *Cinémagazine*, *Ciné-Journal*, *Mon Ciné* pour la France.

Je ferai donc référence à la conscience du problème propre au début du parlant ainsi qu’aux notions et aux objets du discours tels qu’ils ont été identifiés dans cette phase. Comme je l’ai dit, le premier but consiste à ébaucher une sorte de typologie de différents modèles de MLVs, surtout par rapport aux modes de production. Le deuxième objectif est de mieux définir la notion de “version” en la rapportant au cadre du débat théorique de l’époque. Ainsi, j’espère que la “dimension internationale” du cinéma, dont il est tel-

lement question dans les débats qui marquent le tournant des années 20 et 30, en sortira sous un meilleur éclairage. Jusqu'à présent, dans le cadre du travail mené pendant les trois ans de la "Spring School" à Gradisca, le problème du doublage a délibérément été mis de côté; mon dernier objectif vise à prendre en considération cet aspect, qui joue un rôle central dans la controverse ayant surtout animé les revues françaises.

2.

Au niveau d'une enquête et d'une classification des différentes occurrences du phénomène, il faut accepter l'idée que les résultats ne pourront que se révéler partiels. Toutefois, ce défaut peut recéler un avantage. Même incomplet, un tel aperçu reflète en effet une manière spécifique de mettre en valeur les diverses facettes d'un processus ou d'un problème.

En lisant même seulement les premiers textes écrits en 1929, on se voit confronté à une casuistique très large, beaucoup plus large que celle que nous maîtrisons normalement. Il faut signaler, en outre, et tout de suite, la difficulté à fixer des éléments pertinents, du moment que ceux-ci se croisent et se superposent très souvent.

Il y a tout d'abord des propositions ou des modèles ouvertement utopiques, qui sont en amont de l'idée même de version. On propose, par exemple (outre l'Allemagne, cette suggestion vient également des Etats-Unis), de mettre au point une langue universelle pour le cinéma parlant. Ou d'utiliser une langue soi-disant "universelle" et qui existerait déjà: l'espéranto.⁴

Ou bien on suggère encore un modèle qui n'est pas d'équivalence, mais de *compétition*. On propose de tourner un film plusieurs fois (trois courts-métrages au lieu d'un film entier) avec le même sujet et les mêmes acteurs, mais une troupe, des auteurs du scénario, et des metteurs en scène différents. Les trois films devraient être: une version muette, un film sonorisé et un film parlant ("all-talking") et être distribuées en parallèle, laissant par la suite le public décider du succès de l'une ou l'autre version.⁵

Dans ces premières démarches l'opposition, et en même temps l'*intégration*, muet/parlant revêt encore une très grande importance et on prévoit toujours une variante muette à coté des autres. Les versions peuvent présenter les mêmes acteurs mais être conçus par des metteurs en scène différents: c'est le cas de *Der Günstling von Schönbrunn/The Second Kiss* (ou *The King of the Empress/La Bague imperiale*) (1929, pour la version allemande), où – écrit-on – le metteur en scène anglais – Mr. Birch – "d'origine théâtrale, tourne des scènes théâtrales, partant d'un plan général et mettant en évidence les composantes du décor", tandis que l'allemand – Max Reichmann – "accentue les cadrages cinématographiques";⁶ ou le cas de *Melodie des Herzens/Melodie of the Heart/Melodie du cœur/Vasarnap Delutan* (version hongroise), 1929, où le même metteur en scène, Hanns Schwarz, officie pour cinq versions (muette, définie comme un film "100% optique", tourné en accord avec les principes du cinéma muet, allemande, française, anglaise, et hongroise).⁷ Si le premier cas est encore régi par un principe "d'auteur", qui coïncide avec le metteur en scène, dans le deuxième on pose la question en termes problématiques en se demandant si la paternité des "principes originaux du nouvel art" doivent être attribués au metteur en scène, à l'auteur du scénario, ou au producteur.

Un autre modèle, qu'on peut qualifier de *cosmopolite*, est mis au point dans les studios de Hollywood, au moment où, à l'automne 1929, les maisons de production américaines

ne réalisent pas seulement des MLVs mais affirment l'idée de "conformer graduellement [au système des MLVs] la globalité de la production ou une grande partie de celle-ci".⁸ On constitue, à l'intérieur de chaque Major, des groupes linguistiques autonomes avec leurs propres metteurs en scène et scénaristes. Chaque groupe tourne des films originaux pour chaque pays à partir d'un même scénario et avec "une relative indépendance" (un film à coté de l'autre ou un film après l'autre). Ici (pour reprendre la question de l'auteur), la paternité d'auteur est liée à la création d'un microcosme culturel.

Ce modèle, qui connaît déjà une crise profonde en printemps 1931, cesse d'exister dans l'automne de cette même année, avec la démobilisation de ce système de production. Toute la communauté européenne – lit-on – doit faire ses valises. Et on rapporte les rumeurs selon lesquels même Marlene Dietrich va être envoyée à Paris.⁹

Un autre modèle, qu'on peut appeler *polyglotte*, se fonde sur la possibilité d'utiliser des acteurs capables d'interpréter des versions différentes puisqu'ils sont capables de parler plusieurs langues. Ce sont les cas, très connus, de Marlene Dietrich, Lilian Harvey, Olga Tschechowa, Conrad Veidt, entre autres,¹⁰ mais aussi des films comiques joués en français, allemand, espagnol, italien par Laurel & Hardy, ou Buster Keaton. Pour ce dernier, pour exemple, en faisant référence à *Casanova wider Willen*, 1931, de Edward Brophy (produit par la MGM), on rapporte: "Buster Keaton parle vraiment allemand [...] et sa grammaire est correcte. [...] Même si il ne dit pas plus que cent mots [...] et il évite soigneusement de prononcer plus que cinq ou six mots ensemble". Et le film est accueilli avec un grand succès.¹¹

On peut ensuite prendre en considération un modèle qu'on pourrait dénommer *hiérarchique*. C'est la formule adoptée, au moins dans la première phase, par la production Paramount à Joinville: une version de base et d'autres versions réalisées à partir de celle-là. Aux troupes responsables des autres versions on montre la première version de laquelle ils peuvent et doivent s'inspirer.¹² Ce modèle hiérarchique se précise aussi si on prend en considération les critères d'utilisations des studios. A Joinville il y avait six studios, marqués avec les lettres A, B, C, D, E, F, qui étaient utilisés, le jour par les troupes française, allemande, hongroise, portugaise, espagnole; et la nuit – *la nuit* – par les troupes italienne, polonaise, suédoise, tchèque...¹³ On peut supposer que l'attribution des studios ne correspondait pas à des critères rigoureusement aléatoires...

Pour sa part, le modèle, que l'on peut appeler *international* fait notamment référence aux films allemands produits par la Paramount aux Etats-Unis. Si ces productions ne sont pas liées à la reconstitution d'un milieu allemand, elles proposent "le charme d'un milieu étranger, que possèdent par exemple typiquement les romans de Jack London, même dans leur traduction allemande".¹⁴

Un modèle proche du précédent, mais en même temps différent, désigne des films réalisés dans des milieux ouvertement internationaux (on mentionne une maison de santé ou un transatlantique), où chaque personnage parle la langue qui lui est propre.¹⁵ Des films qui sont donc tournés dans une sorte de *no man's land*, de zone franche, de lieu extraterritorial.

Il y a, encore, ce qu'on peut appeler la *version-remake*. Ici on part d'un film et de la vente des droits sur le scénario de celui-ci aux maisons de productions d'autres pays. C'est le modèle de *Die Privatsekretärin* (qui donnera lieu à une version anglaise et italienne réalisées à partir justement de ce principe). "Ça devrait devenir la règle", écrit le *Film-Kurier*, "d'après lequel les 'versions' pourraient dès lors se transformer en véritables films dialogués".¹⁶

On distingue aussi le cas des versions tournées, chacune, dans le pays correspondant.

(*Die Privatsekretärin*, encore; ou *Ihre Majestät die Liebe/Son Altesse l'Amour/Her Majesty Love* de Joe May/Erich Schmidt et Robert Péguy/Wilhelm Dieterle, 1930 pour la version allemande). Il s'agit, on le voit bien, d'une stratégie qui se croise avec la précédente, mais qui ne coïncide pas nécessairement avec elle.

Dans le cas du "modèle allemand", le tournage des différentes versions se réalise en même temps (avec des acteurs différents, un même metteur en scène, une même équipe technique), dans un régime de véritable équivalence entre les différentes occurrences du texte, même au niveau stylistique (mêmes mouvements de la caméra, mêmes solutions de montage). Un exemple célèbre a été analysé à plusieurs reprises dans le cadre de la "Spring School" de Gradisca: les versions allemande et française de *Die Dreigroschenoper* (Georg Wilhelm Pabst, 1931). C'est un modèle à propos duquel les textes de l'époque nous fournissent beaucoup d'éléments au niveau critique, mais sur lequel nous ne possédons presque pas d'informations et d'analyses quant à la modalité de production et ses stratégies.

3.

Les discussions portent aussi sur la notion de "version", mais le cadre de référence est toujours traditionnel. Dans ce cas, la catégorie à laquelle fait référence la plupart des interventions est toujours celle de "œuvre", dans le sens littéraire du terme. Les films différents, mais équivalents, sont considérés des exceptions (*The Big House/Big House/Menschen hinter Gittern/El Presidio*, de George W. Hill/Paul Fejos/Ward Wing, 1930 pour la version américaine, par exemple).¹⁷ Le modèle perçu comme prédominant est celui du prototype. "L'emploi de différentes troupes ne conduit pas – écrit-on – à un résultat unitaire. Il y a un film original [*Urfilm*] et des versions dérivées".¹⁸ "La seule œuvre qui conserve la plupart du temps un caractère vraiment original est celle qui est réalisée en premier lieu dans le pays de production, par celui qui l'a conçue. Les versions qui découlent de ce film initial ne sont forcément que des variantes plus ou moins bien réussies".¹⁹

On estime encore que les versions ne sont que des traductions, dans le sens littéraire du terme: on parle alors couramment de "'traduction' cinégraphique".²⁰

En tout cas les interventions dans ce domaine sont très rares. On reste déçu si, en lisant les sources de l'époque, on s'attend à un vrai effort d'interprétation et d'évaluation de la notion de "version" et de la nouveauté qu'elle apporte à l'intérieur de l'institution cinématographique.

4.

La discussion est beaucoup plus vaste et approfondie, au contraire, en ce qui concerne la dimension internationale du cinéma après l'introduction du parlant et du système des MLVs.

La position dominante établit un lien entre la portée internationale et les caractères locaux, ou ouvertement nationaux, des sujets. Ludwig Berger souligne l'importance d'une référence aux "conceptions spécifiques" de l'Allemagne.²¹ L'affirmation la plus récurrente est que "l'argumentation psychologique et donc la construction de la trame, dans le cas du film parlant international, doivent être absolument réalisées grâce à une structuration nationale".²²

Il s'agit d'un aspect très important pour les syntopies (tout à fait refoulées) qu'il présente avec le débat contemporain sur les possibilités de l'industrie culturelle européenne, pas seulement dans le domaine audiovisuel, de contrecarrer l'agressivité et la pénétration des sociétés américaines et de trouver d'efficaces stratégies d'opposition. En outre cet aspect se révèle du plus grand intérêt, en ce qui concerne une analyse de la situation qui va suivre l'avènement du nazisme en Allemagne. Ici l'opposition national/international va être, d'un côté, complètement reconfigurée à l'intérieur du cadre idéologique national-socialiste (avec la dévalorisation, naturellement, de la composante cosmopolite, internationale), mais, en même temps, reprise et relancée en attribuant aux caractéristiques nationales, ou ouvertement *völkisch*, de la culture (cinématographique) allemande un potentiel, également international, d'affirmation et de circulation. "Le vrai art est toujours, par son essence, national", est le mot d'ordre.²³ De ce point de vue, la politique qui suit le 1933 peut donc s'inscrire significativement dans la continuité du débat qui précède. La nouveauté, au niveau idéologique, c'est la mise en question, à partir de ces prémisses, du rôle des versions multiples et des films doublés.

*Le film à versions, même quand il part d'une "version originale" qui respecte entièrement l'authenticité, l'enracinement et la fidélité à la dimension locale, ne peut pas les garder quand elle introduit dans cet univers cohérent une langue étrangère et quand, en plus, elle soumet la récitation aux coutumes du pays de destination.*²⁴

Néanmoins, sur le plan pratique, au niveau de la politique de production (l'opposition et la contradiction niveau idéologique/niveau pratique reprend, dans notre petit domaine, une situation qui constitue un des traits principaux et originaux de l'expérience historique du nazisme), le modèle des MLVs (voir, en particulier les version françaises réalisées en Allemagne dans cette période) représentera pour beaucoup des années encore l'une des options adoptées par l'Ufa.

Toute la presse spécialisée (allemande et française) donne le plus grand relief aux déclarations de Jesse B. Lasky (Président de la Paramount) prononcées au printemps 1930 et qui marquent le début de l'activité des studios de Joinville. Il affirme que "le cinéma, aujourd'hui n'est plus international, mais un fait purement national. Même les 'versions' et le doublage n'ont aucune utilité. Il faut des films parlants réalisés et interprétés par des gens qui parlent la langue du pays".²⁵ On se situe alors à la fin de la période de production des MLVs ou, au moins, de leur premier modèle, hollywoodien; et au début de la nouvelle démarche de la politique européenne de la Paramount (même si, à cet égard, et comme Nataša Đurovičová l'a souligné,²⁶ il s'agit d'une politique qui se caractérise par des aspects fortement contradictoires). Et on parle d'un établissement de la Paramount à Vienne, aussi, et dans l'Allemagne.

En même temps – et contradictoirement, encore – on propose des solutions qui relancent les projets les plus utopistes en termes d'internationalisation, où, toutefois, la dimension internationale devient explicitement et uniquement celle des marchés cinématographiques. On parle de la nécessité pour les maisons de production européennes de signer des accords pour une activité commune. *Der Film*, relançant une idée avancée à l'époque du film muet, soumet solennellement la proposition d'une "Pan Europe du cinéma parlant [...] une nécessaire collaboration internationale des sociétés de production de tous les pays avec le but et la finalité d'une production conjointe internationa-

le”.²⁷ C’est la seule solution possible – dit-on. Et la revue souligne que Pittaluga, en Italie, avait déjà lancé une proposition pareille.

L’internationalisme du cinéma, presque tout le monde semble en convenir, se termine avec l’avènement du parlant et ne perdure plus qu’au niveau commercial. On estime que même le caractère international des vedettes appartient au passé.²⁸ Ne demeure ainsi que l’internationalisme des marchés, dans un cadre où les films parlés en anglais vont perdre une position dominante au bénéfice au moins de trois centres de production (américain, allemand, français).²⁹ Le cinéma est l’élément essentiel et principal de développement d’une culture nationale, dit-on, même si cet “nécessaire et saine nationalisme cinématographique”, ne doit pas mener à imposer une culture sur les autres.³⁰

En même temps on souligne la manière avec laquelle la nouvelle situation a déterminé, plus encore que dans la période du cinéma muet, une internationalisation des modalités de production (dont on sous-estime, même aujourd’hui, l’influence et l’empreinte qu’elle exerce sur les composantes stylistiques, communicatives, mais aussi thématiques des films). On s’aperçoit que dans les studios (en France, en Allemagne, en Angleterre) on parle une langue “universelle”, qui peut être l’anglais:

*Une langue domine, une langue universelle, sorte d’espéranto cinématographique: l’anglais. Tous et toutes, en dehors de leurs rôles, sans exception d’origine, s’interpellent en anglais, plaisantent en anglais. Les assistants transmettent les ordres dans la langue de Shakespeare, et on peut aisément se faire comprendre par n’importe quel artiste de n’importe quelle troupe, en s’exprimant en anglais.*³¹

Mais qui peut assumer les traits d’une véritable langue nouvelle:

*Il y a toujours en permanence à Joinville des artistes français, italiens, allemands, anglais, portugais, espagnols, suédois. Le studio de la Paramount est véritablement devenu la tour de Babel. Le plus amusant est que tous ces interprètes finissent par sympathiser avec leurs camarades étrangers et que des conversations pleines de charme s’engagent entre eux. On y emploie une langue étrange où entrent des mots de toutes les nationalités. C’est positivement une langue nouvelle qui, sans avoir la prétention de faire concurrence à l’espéranto, rend de grands services. Peut-être un jour sera-t-elle codifiée par quelque grammairien international.*³²

Il ne faut pas sous-évaluer, en outre, l’importance de la diffusion à l’étranger de films en langue originale. Ce champ de recherche mériterait d’être approfondi. L’Allemagne, en particulier, poursuit cette politique avec la plus grande ténacité, par rapport, par exemple, au marché américain et en utilisant des salles de cinéma spécialisées. Les revues allemandes proposent un grand nombre de textes de correspondants où l’on met en évidence le succès des ces films (on dit notamment que “dans une grande salle de cinéma allemande à New York [...] 80% du public est représenté par des Américains et seulement 20% par des Allemands”).³³ Même si ces chiffres sont à vérifier, et on ne comprend pas ce que recouvre la désignation “américain” (intègre-t-on également sous cette appellation – ce qui apparaît très probable – les Allemands de deuxième génération?), ils restent frappants. Et on rapporte que les critiques américains accueillent ces films avec la plus grande sympathie.

Il s'agit d'un phénomène qui continue même après le 1933. Il est évident qu'avec l'avènement d'Hitler, ces déclarations acquièrent une valeur de propagande. Mais les données sont incontestables – et, je le répète, absolument étonnantes. En 1931, 55 films allemands sont présentés aux Etats-Unis; ils montent à 69 en 1932, retombent à 48 en 1933, mais remontent à 59 en 1934 et même 76 en 1935.³⁴ Ces chiffres comprennent les films en version anglaise et, surtout – la plus grande majorité, bien sûr – des films sous-titrés en anglais ou présentés directement en langue originale. Mais, justement pour cette raison, il est surprenant de constater l'attention qui leur est effectivement consacrée par la presse américaine, soit corporative (*Variety*, avant tout), soit indépendante. Si on feuillette les comptes-rendus publiés entre 1932 et 1935 par *Variety* ou le *New York Times*, on s'aperçoit que, pendant plusieurs mois, *presque un quart, peut-être, des films examinés est constitué par des films allemands!* Certes, les projections sont adressées à la communauté allemande des grandes métropoles (avant tout New York, qui compterait en 1934 environ 600.000 allemands ou allemand-américains),³⁵ mais – donnée qui jusqu'ici n'a pas été prise en considération – presque tous les films les plus importants produits en Allemagne (et ceci dans une phase cruciale de l'évolution de l'institution cinématographique américaine) ont été accessibles aux cinéastes et aux responsables des studios hollywoodiens. L'attention et la continuité avec lesquelles la critique les discute – ne peuvent qu'avoir accru, en outre, leur pénétration dans les centres moteurs de l'institution cinématographique des Etats-Unis. Ce phénomène joue un rôle crucial – et jusqu'ici, je le répète, encore à étudier – dans le système d'influences réciproques entre cinémas américain et allemand, en mettant en évidence un vecteur (l'influence de la production allemande des années 30 sur l'hollywoodienne et sur la culture populaire américaine dans son ensemble) jusqu'ici complètement négligé à l'avantage de son réciproque (l'influence du cinéma hollywoodien des années 30 sur son homologue allemand).

Quand les revues parlent d'une véritable inondation de films allemands à New York, on comprend, alors, qu'il ne s'agit pas d'une emphase journalistique. Et on ne s'étonne pas de lire qu'Al Jolson (on est en 1932) aurait inséré plusieurs chansons allemandes dans son répertoire, qu'aux Etats-Unis la vente de disques allemands aurait considérablement augmentée toute comme celle de partitions de musique allemandes (on oublie trop souvent de signaler cette dernière industrie parallèlement à celles du disque, de la radio, etc.). "La vague du jazz – écrit-on – est de toute façon passée, elle ne jouera plus aucun rôle dans la production américaine à venir".³⁶ La prophétie peut nous faire sourire, aujourd'hui, par sa naïveté. Elle apparaît, par contre, pleinement justifiable, malgré son triomphalisme nationaliste, à la lumière des données qui viennent juste d'être rappelées.

5.

Au cours de ces trois ans de recherches sur les MLVs dans le cadre de la "Spring School" de Gradisca, le problème du doublage, comme on l'a dit, a été laissé de côté. Il mérite pourtant notre attention, d'autant plus qu'il occupe un rôle considérable dans les débats de l'époque (et notamment dans ceux portant sur les MLVs). Ce sont les revues françaises qui lui donnent un relief tout à fait particulier (certainement à cause de la faiblesse de l'industrie cinématographique nationale par rapport à l'allemande), mais c'est un sujet au quel la presse cinématographique située au-delà du Rhin consacre aussi beaucoup d'attention.

Dans les premières années, c'est-à-dire jusqu'à 1932, les positions opposées à cette procédure sont dominantes. Ce sont avant tout les aspects techniques qui offrent les arguments les plus forts aux détracteurs du doublage. Les systèmes ne paraissent en effet pas garantir des résultats satisfaisants pour la synchronisation entre les mouvements labiaux et la voix.

Mais c'est aussi la remise en question du rapport voix/corps, opérée par le doublage, qui est interrogée. La mise en crise de l'indexicalité déterminée par les techniques de post-synchronisation est vécue comme inacceptable par le public.³⁷ Ce sont les compétences des spectateurs et leurs systèmes cognitifs qui sont, en outre, pris en considération.

Le public s'est fait une image précise – dit-on – de sa vedette muette préférée et une idée précise aussi de sa voix. Maintenant, si cet acteur américain s'exprime effectivement dans son anglais américain original, il maintient la confiance du public, même si le timbre de sa voix ne correspond pas complètement à l'idée qu'il s'en était fait. Mais si cet américain pur-sang parle allemand, avec sa façon de gesticuler complètement étrange à la nature allemande, avec la voix d'un acteur allemand (abstraction faite du fait que le texte allemand, même si bien choisi, ne pourra pas être parfaitement en synchrone) l'illusion ne pourra que être partielle.³⁸

En tout cas, on estime qu'"on peut pas se limiter à traduire", et qu'il faut reconstituer un climat culturel et national.³⁹

En outre, on considère que le *dubbing* ne restitue pas la spatialité des sons d'origine, et que celle-ci doit être recréée artificiellement dans un studio.⁴⁰ Et encore: les possibilités expressives des acteurs qui effectuent le doublage sont limitées par leur situation particulière. En conséquence, on juge que les résultats sentent toujours le laboratoire.⁴¹

Très souvent s'impose une ligne de défense d'intérêts corporatifs et nationaux. C'est le cas, en France, de l'Union des Artistes⁴² (Nataša Đurovičová a fait référence à cela dans son intervention), qui reçoit le soutien de la revue corporative *Ciné-Journal* (et soulève l'opposition, au contraire, de *La Cinématographie Française*). La première se déclare contre le doublage en assumant des positions ultranationalistes. Le surgissement d'un tel procédé est alors comparé au communisme:

Comme dit justement André Lang: "la question dépasse le cinéma. Elle tient aux mœurs et à l'époque. Elle permet de faire le point et de découvrir l'avenir. Dans l'histoire de l'humanité, voilà sans doute la première fois où le machinisme menace directement l'art, comme le communisme menace directement l'intelligence".

Le *dubbing* mènerait à:

La ruine de notre industrie nationale, [à] l'abêtissement de leurs concitoyens, [à] la retraite des artistes et des véritables écrivains qui se préparaient enfin, chez nous, à se tourner vers l'écran!⁴³

On parle de "l'abominable tromperie qui consiste à donner au public de la ventriloquie pour de l'art dramatique",⁴⁴ ou encore:

N'êtes-vous pas choqué d'entendre à l'écran des paroles françaises prononcées par

*des personnages qui sont loin d'avoir le physique de notre race, se meuvent dans des paysages ne rappelant en rien ceux de notre pays, et parfois même portent des vêtements n'ayant rien d'européen.*⁴⁵

Ciné-Journal se rend seulement dans l'été 1933 en admettant que: "Le *dubbing* est aujourd'hui triomphant".⁴⁶

Même avec beaucoup de nuances et de réserves le doublage reçoit à la même époque des évaluations positives. Il est pris en considération en tant que solution fonctionnelle. Le doublage est considéré comme l'équivalent d'une doublure, de ces acteurs qui, dans des conditions particulières, vont remplacer les vedettes d'un film. Et on en suggère l'utilisation pour les acteurs dont les capacités expressives sont limitées au corps ou à la voix.⁴⁷

Mais on arrive jusqu'à théoriser la valeur expressive et artistique du doublage. Les interventions les plus intéressantes (et qui eurent un grand écho sur les revues de l'époque) sont celles d'Emile Vuillermoz.

*La possibilité de "choisir" librement le timbre de la voix d'un interprète offre à un metteur en scène des ressources absolument nouvelles. Songez que l'on peut ainsi corriger les défaillances de la nature et donner à un acteur cette chose rare qu'est "la voix de son physique". [...] Car il est rare que le génie de l'espèce accomplisse jusqu'au bout son travail d'harmonie. Il se plaît trop souvent, au contraire, à enfermer une voix de rossignol dans le corps d'un éléphant et à donner à un être malingre des cordes vocales d'airain. Grâce à la post-sonorisation, le machinisme va corriger l'œuvre du créateur.*⁴⁸

De plus, le doublage va récupérer l'internationalisme des vedettes étrangères: "Il est appelé à rendre les plus grands services pour nous permettre de voir et d'entendre en certains cas des artistes d'un talent exceptionnel".⁴⁹

Dans une autre intervention, Vuillermoz parle de "conquête beaucoup plus artistique encore qu'industrielle". Il réfute l'objection selon laquelle le cinéma, art mécanique, se limite à recopier le réel (objection que le montage avait selon lui déjà rejetée). La post-synchronisation entraîne à ses yeux une intervention créative et non reproductive de la part de l'ingénieur du son. Et ce sont les virtualités créatives qui poussent Vuillermoz jusqu'à l'enthousiasme (l'article s'appelle "La Motoculture intellectuelle") au moment où il décrit un des nouveaux appareils de synchronisation, très proche, sous beaucoup d'aspects, aux *Lichtorgeln* mises au point dans le cadre des recherches sur les interactions entre musique et arts visuels:

L'appareil de l'inventeur français Delacommune se présente de la façon suivante: C'est une sorte d'harmonium muet qui offre au technicien un clavier électrique très nuancé. L'organiste qui va opérer l'émouvant mariage de la lumière et du son s'assied devant ces orgues de silence. Il pose le doigt sur une touche et une image apparaît sur un écran.

L'appareil lui donne sur cette image une maîtrise absolue. Il peut la projeter à une vitesse normale, à une vitesse accélérée ou à un mouvement ralenti. Il peut l'immobiliser. Il peut également la faire se dérouler en marche arrière. Bref, il a la possibilité d'observer de près, et à loisir chaque geste des personnages, chaque déplacement d'un objet ou d'un décor. Il est dans des conditions parfaites pour étudier son thème. [...]

En même temps que se déroule la pellicule cinématographique, un axe démultiplié

fait passer sur le pupitre de l'artiste synchronisateur un ruban de papier dont la marche est rigoureusement semblable à celle de la bande lumineuse. Mais son mouvement est volontairement réduit au dixième pour les commodités de la réalisation. Il y a donc concordance absolue entre l'enroulement et le déroulement de ces deux rubans. Un index fixe désigne sur la bande de papier le point précis qui correspond à l'image, au moment où elle vient de naître sur l'écran. Le film projeté a donc son "double" absolument vierge qui, avec une exactitude rigoureuse, passe devant l'index et offre des repères infailibles au crayon du synchronisateur. [...]

La bande sonore est transformée, grâce à un système de signes, en une sorte de graphique: "Ce graphique conduira la main [du compositeur] et l'obligera à placer ses inflexions rythmiques exactement au point précis qu'exige la vision animée".

Cette étonnante machine opère, si l'on peut dire, une sorte de radiographie de l'image. Elle fait apparaître son armature motrice secrète. Elle permet d'apercevoir son squelette rythmique sous sa chair. Le musicien peut, comme un radiologue, lire en traits noirs sur la page blanche les indications essentielles que n'aperçoit pas l'œil humain. Aucune articulation du mouvement, aucune de ses jointures, aucune de ses irrégularités ne lui échappe. La machine lui permet d'aller au delà des apparences et d'atteindre l'équilibre le plus caché du mouvement. Et toutes ces indications s'inscrivent sur le ruban de papier avec une sûreté mathématique comme une courbe de température ou comme un graphique de vitesse dans les appareils de contrôle d'une locomotive de rapide.

Cette radioscopie du mouvement qui livre au musicien des éléments de travail absolument neufs est une très belle conquête de la science moderne. C'est un des plus beaux instruments de motoculture intellectuelle que je connaisse et nous verrons sous quelle forme un pareil outil peut creuser et féconder les sillons de l'intelligence créatrice des musiciens et des poètes.⁵⁰

Il serait aussi intéressant d'étudier les techniques différentes qui ont accompagné l'avènement du doublage, dans la mesure où c'est à partir de ces techniques que l'on comprend comment le doublage est né, à son tour, de conditions qui se rapprochent parfois beaucoup de celles des MLVs. Voilà une liste forcément et largement incomplète, mais qui correspond aux solutions les plus souvent prises en considérations et évaluées par la presse corporative et qui, justement pour ça, peut se révéler d'une quelque utilité (même si on est contraint, ici, à renoncer à toute description technique).⁵¹

- Système Vitagraphique (américain), où les acteurs jouent en parlant une langue différente de la leur – même s'ils ne la maîtrisent pas parfaitement – tandis que d'autres acteurs, sur le plateau, prononcent les dialogues dans cette langue;⁵²
- Système mis à point par Universal, où l'enregistrement est effectué dans le laboratoire, "sauf pour certaines modifications dans l'interprétation sur la scène";⁵³
- Système Topoly (allemand, né de l'accord entre Tobis et Grammophon-Polygram, industrie cinématographique et du disque), où l'enregistrement des voix des acteurs est réalisé sur disque. C'est une technique qui a une très grande popularité: la presse parle de "topolysation" des films...;⁵⁴
- Rythmographie (allemande, mise à point par Carl Robert Blum), utilisée pour le dou-

blage allemand de la production Universal, et par exemple pour *All Quiet on the Western Front*;⁵⁵

- Système Organon (également allemand);⁵⁶
- Système breveté par Ludwig Czerny (allemand), utilisé pour *Der blaue Engel*;⁵⁷ ces systèmes allemands étaient basés sur une sorte de transcription graphique du parlé et, généralement, faisaient abstraction d'une interaction directe entre les acteurs qui faisaient le doublage et les images);⁵⁸
- Système Delacommune/Synchro-Ciné, français, le système décrit par Vuillermoz;
- Système "Multilingual" (anglais), utilisé pour *Prix de beauté*;⁵⁹
- Et on arrive jusqu'à la synchronisation faite (en Amérique) en utilisant, dit-on... le téléphone (des simples casques, en réalité).

Les "artistes" français, assis dans une chambre hermétiquement close, sont tous casqués d'appareils d'écoute téléphonique. Devant chacun d'eux est placée une petite table avec dessus une lampe et les papiers sur lesquels les rôles sont écrits. Au milieu de la pièce se trouve le microphone. Le silence est absolu.

Dans une pièce voisine, on projette le film américain parlé en anglais. Grâce à leur casque téléphonique, les protagonistes français entendent les artistes américains et doivent parler haut devant le microphone en même temps que les voix des artistes américains leur arrivent aux oreilles.⁶⁰

Ce qui est intéressant c'est le fait que le doublage se présente comme une véritable modalité de production, plutôt que comme une simple technique qui peut être employée, *a posteriori*, le cas échéant, pour améliorer la circulation d'un film.

Il est important que le producteur ne se pose pas le problème de la réalisation de la version doublée seulement après, mais que la prépare concrètement du début: sous une optique d'entreprise, à travers la stipulation de contrats avec l'étranger, qui puissent assurer, pour les voix, des acteurs de réputation, c'est-à-dire des membres renommés des théâtres des pays correspondants – sous une optique artistique et technique, grâce à des solutions adéquates, au moment de la production de la version originale.⁶¹

En outre, comme déjà vu dans certains cas, la technique prévoit, à son tour et du début, la réalisation de plusieurs "variantes". Les scènes sont tournées deux, trois fois, en prévoyant les variations introduites par le doublage. Celui-ci naît donc comme une technique qui porte sur une production multiple, dans le sens du terme utilisé dans notre contexte.

On peut faire parler en anglais, par exemple, un acteur qui ne connaît pas l'anglais et filmer seulement la composante visuelle. En mesure avec les images, les dialogues sont répétés en suite par un acteur qui maîtrise parfaitement la langue anglaise, prononcés à la même façon que l'acteur d'origine au moment du tournage.⁶²

Chaque fois qu'on tourne une version dans la langue mère – c'est ce que le système Czerny prévoit – les acteurs sont filmés autant de fois que le numéro des versions que on veut réaliser, chaque fois en parlant la langue correspondante, bien ou mal que ce soit.

*Tout ça suffit si la langue approximative que nécessairement n'en sorte rend les mouvements labiaux de la langue correspondante, si donc la langue étrangère est fixée d'un point de vue optique. Successivement cette mauvaise prise de vue sonore est remplacé par une prise sonore optimale: des acteurs, donc, de la langue correspondante utilisent la trace sonore du tournage initial comme trace de référence pour une deuxième diction, cette fois parfaite.*⁶³

En août 1930, Karl Ritter esquisse une première typologie véritable, en séparant les cas pour lesquels la réalisation des versions n'est pas prévue dès le début, au moment de la production (et en rangeant dans cette catégorie, pour exemple, le système Rhytmographie), de ceux où, par contre, celle-ci est opportunément planifiée. Ici, à côté de la solution des véritables MLVs, on prend en considération les cas où, en mouvant des acteurs qui répètent le tournage dans une langue qui n'est pas la leur, le son définitif est ajouté grâce à un enregistrement postérieur, ou bien en direct (*Blackmail* de Hitchcock), ou bien en profitant des solutions particulières adoptées pendant le tournage (limitation des gros plans, etc.).⁶⁴

En outre, l'affinité entre le doublage et les MLVs serait fondée sur un autre processus. Comme l'a remarqué Ginette Vincendeau, si les films doublés brisent l'unité corps-voix, en créant une doublure pour la voix (on l'a vu), les MLVs donnent à ce problème "une solution extrême, c'est à dire en doublant le corps même de l'acteur".⁶⁵

Le doublage ne doit donc pas être interprété en tant que pratique alternative à celle des versions multiples, en tant que mode de production fondé sur des principes intrinsèquement différents, qui rivalise avec les MLVs avant de les supplanter. Au contraire: *le doublage n'est qu'une variante interne de la solution des versions multiples. Avec l'avantage, certes, de coûts largement mineurs ("du 15 au 20% des coûts de la version 'mère'", par rapport aux 70-80% d'une version multiple classique).*⁶⁶

Cette situation a des répercussions même au niveau stylistique. La prévision de l'utilisation du doublage mène effectivement à une réduction des gros plans (et à une utilisation plus fréquente de plans d'ensemble et de demi-ensemble).⁶⁷ Ou bien on recourt à la solution consistant à montrer le personnage qui écoute au lieu de celui qui parle ("procédé [qui] doit plaire aux théoriciens qui ont soutenu qu'il n'était pas nécessaire de toujours nous montrer la personne qui parle", ajoute-t-on...);⁶⁸ ou encore à celle de faire tourner les épaules du protagoniste en train de parler.⁶⁹

Ce sont des procédures stylistiques très répandues (auxquelles, aujourd'hui, on ne prête pas l'attention qu'elles mériteraient) et consolidées. Elles mènent des metteurs en scène à y faire directement référence en proclamant leur résistance à les utiliser (c'est le cas, par exemple, de Joe May: "Si la construction visuelle d'un film doit être réalisée, pas en donnant la priorité aux exigences du résultat artistique, mais seulement en prenant en considération les possibilités de synchronisation, il faut exclure qu'on puisse obtenir un résultat satisfaisant").⁷⁰

Au cours de l'automne 1932 le doublage s'est affirmé "plus qu'on pouvait l'imaginer il y a quelques mois",⁷¹ et c'est désormais imposé. Comme on l'a vu même *Ciné-Journal* a été contraint de se rendre. A partir de ce moment, même si elles survivront – comme l'a montré la filmographie établie par Hans-Michael Bock⁷² – jusqu'aux années 50 et 60, les versions multiples seront considérées comme l'une des *dead ends* du cinéma. Mais le modèle d'opposition à l'égard du doublage (construit jusqu'ici par les histoires du cinéma), apparaît tout à fait infondé. Ce sont justement l'affirmation et la large diffusion de

la procédure du doublage qui ont fait des MLVs un mode de production fondamentalement lié au développement et à l'histoire du cinéma parlant.

Et ceci jusqu'à l'avènement, au moins, de l'ère contemporaine, digitale, caractérisée par deux processus parallèles et, en même temps, divergents. La diffusion du film en format digital (pour le moment à travers les DVD et la télévision, dans un futur désormais très proche, même à travers les salles de cinéma) multiplie et institutionnalise, comme jamais dans le passé, les caractéristiques intrinsèquement *plurielles* de l'œuvre cinématographique. La version digitale (la commercialisation du produit, on le sait, est directement conditionnée par cette composante), en outre de proposer, directement et de plus en plus souvent, deux variantes complètes d'un film, se présente en tant que version différente des précédentes versions (en salle, télévisuelles ou en cassette) du film.

En même temps, grâce aux ressources de l'enregistrement digital, le nouveau produit offre à l'utilisateur/spectateur une sorte de kit, qui lui permet de construire, lui-même, une version personnalisée, en utilisant les diverses composantes, coexistantes et de front utilisables, relatives soit à la bande image (formats) que à la bande sonore (langue, sous-titres). Le DVD n'ajoute pas seulement une nouvelle version aux autres déjà existantes, il institutionnalise la multiplicité, l'interchangeabilité, la coprésence des composantes qui concourent à la forme finie d'un film, en décrétant un régime généralisé et intrinsèque de multiplicité.

Vu sous cet angle, le modèle des MLVs des années 30, loin d'être un *dead end* du cinéma, n'est rien d'autre que l'explicitation de l'un des aspects de base du fonctionnement du cinéma.⁷³

- 1 Un remerciement particulier à Laurent Guido et Dick Tomasovic pour la correction de la rédaction du texte en français.
- 2 "Tonfilm – international?", *Licht Bild Bühne*, n° 310 (30 décembre 1930).
- 3 Marie-France Chambat-Houillon, "Entre le même et l'autre: La Place de l'auteur", *CINÉMA & Cie*, n° 6, Hans-Michael Bock, Simone Venturini (eds.), *Multiple-language Versions II / Versions multiples II* (Spring 2005), pp. 17-32.
- 4 Erich Palme, "Überwindet der Tonfilm die Sprachgrenzen?", *Reichsfilmblatt*, n° 11 (12 octobre 1929); Walter Dempwolff, "Die Debatte: Tonfilm und Esperanto", *Film-Kurier*, n° 182 (4 août 1930).
- 5 Peter Hays, "Die Stimme des Publikums: Dreimal 'Alibi'", *Film-Kurier*, n° 145 (22 juin 1929).
- 6 "Deutsch-englische Tonfilmarbeit", *Film-Kurier*, n° 209 (3 septembre 1929).
- 7 "Der Film der fünf Versionen", *Film-Kurier*, n° 267 (9 novembre 1929).
- 8 Chaparral, "Hollywood besinnt sich", *Film-Kurier*, n° 279 (23 novembre 1929).
- 9 "Hollywood dreht keine 'Versionen' mehr", *Kinematograph*, n° 215 (17 septembre 1931).
- 10 Voir, pour exemple, "Der polyglotte Schauspieler", *Kinematograph*, n° 253 (29 octobre 1930).
- 11 "Das Ei des Kolumbus. Buster Keaton spricht jetzt deutsch", *Kinematograph*, n° 11 (16 janvier 1932).
- 12 Pierre Desclaux, "Les Versions étrangères", *Mon Ciné*, n° 456 (13 novembre 1930), p. 7. La procédure est confirmée par les souvenirs des cinéastes qui ont travaillé à Joinville. Voir, pour exemple: Ginette Vincendeau, "Les Films en versions multiples. Un échec édifiant", dans Christian Belaygue (sous la direction de), *Le Passage du muet au parlant* (Toulouse: Editions Milan/Cinémathèque de Toulouse, 1988), pp. 29-35; Ginette Vincendeau, "Films en versions multiples", dans Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (sous la direction de),

- L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1989), pp. 101-117; Martin Barnier, *En route vers le parlant* (Liège: Editions du Céfal, 2002), pp. 119-135.
- 13 Fernand Vincent, "Les Studios Paramount de Joinville", *La Cinématographie Française*, n° 621 (27 septembre 1930), pp. 76-77; Saint Maurice, "Hollywood française", *Mon Ciné*, n° 460 (11 décembre 1930), pp. 8-9.
- 14 "Internationalisierung des Sprechfilms", *Licht Bild Bühne*, n° 263 (3 novembre 1930).
- 15 "Der internationale Sprechfilm", *Reichsfilmbblatt*, n° 26 (26 juin 1930). Pour Vous fait référence à un film américain de Robert Milton (*Behind the Make-Up*, 1930) joué dans le milieu du music-hall: L. Delaprée, "Un bon exemple de film polyglotte", *Pour Vous*, n° 66 (20 février 1930), p. 9.
- 16 "Auslandsfassung erfolgreicher Filme", *Film-Kurier*, n° 78 (2 avril 1931).
- 17 Voir, pour exemple: "Est-il possible de réaliser des films internationaux parlants?", *Mon Ciné*, n° 491 (16 juillet 1931), pp. 8-9; "La Version française de *The Big House*", *Mon Ciné*, n° 495 (13 août 1931), pp. 6-7.
- 18 "Der polyglotte Schauspieler", cit.
- 19 P. Desclaux, "Les Versions étrangères", cit., p. 7.
- 20 Voir, pour exemple, *Ibid.*; ou: "Auch 'Versionen' können Geschäfte sein", *Kinematograph*, n° 108 (10 mai 1930).
- 21 Ludwig Berger, "Nationale Filme sind international", *Kinematograph*, n° 9 (11 janvier 1930).
- 22 "Fehlschlag in der Abendstunde. Friedrich Zelniks deutsche Sprachversion", *Kinematograph*, n° 11 (14 janvier 1930).
- 23 Voir, référence entre mille: "Nationaler und internationaler Film", *Deutsche Filmzeitung*, n° 32 (11 août 1933).
- 24 *Ibid.*
- 25 Je cite ici d'après l'article: "Jesse B. Lasky erklärt: Amerika produziert Tonfilme in Wien", *Der Film*, n° 18 (3 mai 1930).
- 26 Voir son intervention à Gradisca en 2005.
- 27 "Pan-Europa des Tonfilms", *Der Film*, n° 21 (24 mai 1930).
- 28 "Tonfilm – international?", cit.
- 29 "Deutschland/Frankreich. Der Aufbau der Internationalität des Tonfilms", *Licht Bild Bühne*, n° 227 (22 septembre 1931). L'évaluation fait référence aussi à la diffusion des langues principales au niveau international. A l'aube du parlant on donne de l'éclat à l'importance des différentes zones linguistiques. *La Cinématographie Française*, pour exemple, publie en 1929 un article (repris par la *Licht Bild Bühne* aussi, n° 160, 1929), selon lequel l'anglais serait parlé, dans le monde entier, par 180 millions d'habitants (Angleterre, USA, Australie, Inde, etc.), le russe par 120 millions, l'allemand par 100 millions, l'espagnol par 70 millions, l'italien par 40 millions ("en outre aux habitants de l'Italie, ceux de la Suisse, des Etats-Unis, du Brésil, de l'Argentine"). Frappante, naturellement, l'absence de langues comme le chinois, le japonais, l'arabe... Néanmoins l'intervention, dans sa forme "scientifique", nous aide à comprendre les orientations de l'industrie cinématographique américaine et européenne dans cette phase.
- 30 *Ibid.*
- 31 Saint Maurice, "Hollywood française", cit., p. 8.
- 32 "Une nouvelle langue", *Mon Ciné*, n° 466 (22 janvier 1931), p. 13.
- 33 "Der deutsche Film in USA", *Kinematograph*, n° 199 (13 octobre 1933).
- 34 Sources: "Les Films étrangers à New York", *Cinématographie Française*, n° 686 (26 décembre 1931); Alexander Jason, *Handbuch des Films. 1935/36* (Berlin: Hoppenstedt & Co., 1935). Ces sont les mêmes chiffres portées par la *Licht Bild Bühne* en citant *Variety* comme source:

- “Auslandsfilme in Amerika”, n° 12 (14 janvier 1935). Précédemment pourtant la même *Licht Bild Bühne* avait parlé de 106 films pour le 1932 et de 54 pour le 1933: “Rekord-Jahr des Auslandsfilms in Amerika”, *Licht Bild Bühne*, n° 276 (27 novembre 1934); “Der deutsche Film im Ausland”, *Licht Bild Bühne*, n° 118 (25 mai 1937).
- 35 “Deutsche Filmerfolge in New York”, *Kinematograph*, n° 52 (15 mars 1934).
- 36 “Deutsche Filme in New York”, *Kinematograph*, n° 119 (21 juin 1932).
- 37 C’est la position exprimée, d’ailleurs, dans cette phase, même avec des évaluations différentes, par intellectuels de poids comme Arnheim ou Kästner. Voir: Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm* (Düsseldorf: Droste, 1999), pp. 247-249.
- 38 Hans Kahan, “Das Rätsel der Versionen”, *Der Film*, n° 16 (2 mai 1931).
- 39 “Fehlschlag in der Abendstunde. Friedrich Zelniks deutsche Sprachversion”, cit.
- 40 “Das Versionen-Problem”, *Kinematograph*, n° 17 (30 avril 1932).
- 41 *Ibid.*
- 42 Voir, pour exemple, “Frankreich gegen nachsynchronisierte Filme”, *Kinematograph*, n° 42 (1 mars 1932); P.A. Harlé, “La Margarine peut-elle remplacer le beurre?”, *La Cinématographie Française*, n° 657 (13 juin 1931); C.F. Tavano, “Une Mesure inopportune”, *La Cinématographie Française*, n° 658 (20 juin 1931).
- 43 Jacques Rouillet, “Le ‘Dubbing’”, *Ciné-Journal*, n° 1134 (22 mai 1931), pp. 2 et 3.
- 44 Jacques Rouillet, “Les Ventriloques nous imposeront-ils leurs pantins?”, *Ciné-Journal*, n° 1136 (5 juin 1931).
- 45 Georges Nissan, “La Question des langues étrangères dans les films parlés”, *Ciné-Journal*, n° 1155 (23 octobre 1931).
- 46 L. Druhot, “Le Temps du doublage”, *Ciné-Journal*, n° 1203 (5 juin 1933).
- 47 “Doubletten”, *Kinematograph*, n° 157 (9 juillet 1930).
- 48 Il s’agit d’une intervention reprise par René Lehmann, “A Propos du ‘dubbing’”, *Pour Vous*, n° 133 (4 juin 1931).
- 49 *Ibid.*
- 50 Emile Vuillermoz, “La Motoculture intellectuelle”, *La Cinématographie Française*, n° 698 (19 mars 1932), pp. 14-15.
- 51 Voir, à ce sujet: Corinna Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm* (München: Fink, 2003), pp. 308-312.
- 52 Georges Clarrière, “La Production des films parlant plusieurs langues”, *La Cinématographie Française*, n° 586 (25 janvier 1930).
- 53 *Ibid.*
- 54 “Internationalität durch Versionensystem”, *Film-Kurier*, n° 259 (4 novembre 1931); “Versionen-Problem gelöst”, *Licht Bild Bühne*, n° 98 (27 avril 1932); “Man dubbt in Epinay”, *Kinematograph*, n° 112 (10 juin 1932); Louis Saurel, “La Question du doublage”, *La Cinématographie Française*, n° 712 (25 juin 1932), p. 66.
- 55 “Eine neue Synchronisierungs-Art”, *Film-Kurier*, n° 81 (3 avril 1930); L. Saurel, “La Question du doublage”, cit., p. 66. Voir aussi: Michael Wedel, “Vom Synchronismus zur Synchronisation. Carl Robert Blum und der frühe Tonfilm”, dans Joachim Polzer (sous la direction de), *Aufstieg und Untergang des Tonfilms* (Potsdam: Polzer Media, 2001).
- 56 “Bild-Ton-Instrument”, *Der Film*, n° 7 (14 février 1931).
- 57 “Versionenfrage bei der DeKaGe”, *Film-Kurier*, n° 95 (24 avril 1931).
- 58 Voir l’étude de C. Müller, cit.
- 59 “Un brevet ‘Multilingual’ qui bouleversera l’industrie du film sonore et parlant”, *La Cinématographie Française*, n° 605 (7 juin 1930).

- 60 "Les Nouvelles Méthodes américaines de 'dubbing'", *La Cinématographie Française*, n° 655 (23 mai 1931).
- 61 Ludwig Czerny, "'Jetzt wäre es Zeit'. Erobert den Auslandsmarkt durch rationelle Versionenherstellung", *Film-Kurier*, n° 304 (27 décembre 1930).
- 62 "Der internationale Sprechfilm", *Reichsfilmblatt*, n° 26 (26 juin 1930).
- 63 L. Czerny, "'Jetzt wäre es Zeit'. Erobert den Auslandsmarkt durch rationelle Versionenherstellung", cit.
- 64 Karl Ritter, "Die Versionen", *Film-Kurier*, n° 185 (7 août 1930).
- 65 G. Vincendeau, "Films en versions multiples", dans J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie (sous la direction de), *op. cit.*, p. 110.
- 66 L. Czerny, "'Jetzt wäre es Zeit'. Erobert den Auslandsmarkt durch rationelle Versionenherstellung", cit.
- 67 A.-P. Richard, "Le Dubbing", *La Cinématographie Française*, n° 698 (19 mars 1932).
- 68 Pierre Desclaux, "Est-il possible de réaliser des films internationaux parlants?", *Mon Ciné*, n° 491 (16 juillet 1931), p. 9.
- 69 *Ibid.*
- 70 Joe May, "Internationalisierungsversuche des Sprechfilms", *Film-Kurier*, n° 145 (21 juin 1930).
- 71 "Vorspiegelung falscher Tatsachen", *Kinematograph*, n° 181 (20 septembre 1932).
- 72 Elle à été rédigée dans le cadre des recherches de la "Spring School" de Gradisca.
- 73 D'ailleurs ce sont avant tout les données quantitatives, relatives à la période 1930-32, à mettre en discussion l'idée des MLVs en tant que "bizarrerie" d'une brève phase, transitoire, de l'histoire du cinéma. En 1932, pour exemple, la production française de films parlants compte 57 films réalisés en France (où, toutefois, 11 de ces 57 films ont été réalisés à Joinville) et 32 réalisés à l'étranger avec la formule des MLVs. Voir: *La Cinématographie Française*, n° 738 (24 décembre 1932), pp. 60-63.