

# CHACUN PARLE SA LANGUE: DE LA NAISSANCE DU PARLANT INTERNATIONAL A L'ESSOR DU CINEMA SUISSE MULTILINGUE

Rié Kitada, Université de Lausanne

## Introduction

Le 26 mars 2004, la deuxième Gradisca Spring School se terminait par la projection d'un film franco-allemand bilingue de Pabst, *Kameradschaft / La Tragédie de la mine* (1931), dans la Sala Civica Bergamas de Gradisca d'Isonzo, au nord est de l'Italie près de la frontière slovène. Comme annoncé dans le programme, il s'agissait d'une copie provenant de la Praesens Film, maison de production suisse de Zurich qui sera le pivot de cet article.

Celui-ci traitera d'une catégorie spéciale de films, dérivée au début du parlant des "versions multiples", sujet de la Spring School, et représentée par exemple par *La Tragédie de la mine*. Il s'agit des versions "multilingues" ou "internationales", dans lesquelles "chaque personnage parle sa propre langue". Dans ces versions, les dialogues prononcés dans chaque langue maternelle peuvent nous montrer facilement la nationalité et l'origine des personnages. Grâce à ce mélange des langues dans un seul film, le cinéma parlant a trouvé l'une de ses raisons d'être, sans traduire les intertitres de tous les personnages de nationalité différente dans la même langue comme à l'époque du muet.<sup>1</sup>

Dans cet article, je retracerai notamment l'histoire de l'essor du cinéma suisse multilingue qui développe de façon subtile l'usage du plurilinguisme, et se lance sur le marché international au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La Praesens Film est alors au centre de cette activité prodigieuse à l'intérieur et à l'extérieur de la Suisse. J'entreprendrai ainsi de montrer l'une des possibilités des films parlants incarnée par le cinéma d'un pays multilingue, en retraçant l'évolution remarquable du procédé "chacun parle sa langue" avec ses variations à travers la presse de l'époque.

## La naissance du parlant international.

Version internationale ou multilingue au début du parlant: *Allo Berlin? Ici Paris!* ou "chacun parle sa langue et répète dans l'autre"

L'arrivée du parlant soulève un important problème de barrière linguistique dans le cinéma considéré comme un art universel, à cause du manque de techniques de présentation des films en langue étrangère comme le sous titrage ou le doublage, bien établies de nos jours. A l'époque du muet, il avait suffi dans la plupart des pays de traduire les intertitres des films en langue étrangère et de les réinsérer, à l'exception de cas comme le Japon où le *benshi* jouait le rôle de l'interprète.

Lorsque le parlant est introduit par les Etats-Unis à la fin des années 20, ce sont d'abord des films américains, c'est à dire des films parlants en langue étrangère, qui sont présentés dans la plupart des pays. Les spectateurs désirent alors entendre les films parlants dans leur propre langue, et de nombreux pays commencent à tourner leurs propres films parlants, souvent avec l'aide des Etats-Unis. Par la suite, ils passent à une coproduction active avec les Etats-Unis et l'Allemagne, deux pays maîtrisant alors le procédé du parlant, dans le cadre des "versions multiples" consistant à tourner un film en plusieurs langues à partir d'un seul scénario et avec un budget plus réduit. Parmi ces versions multiples naît un groupe de films spécifique où les personnages de nationalité différente parlent plusieurs langues, une version unique pouvant alors être présentée dans plusieurs pays.

Ce groupe de films constitue le sujet de cet article. Par exemple, un court article de l'époque présente deux films bilingues franco-allemands de Pabst, réalisateur de versions multiples comme *Die Dreigroschenoper / L'Opéra de quat'sous* (1931) et *Die Herrin von Atlantis / L'Atlantide* (1932), en tant que version "internationale" pour *Westfront 1918 / Quatre de l'infanterie* (1930) et version "unique" pour *La Tragédie de la mine*.<sup>2</sup>

Résumons les caractéristiques de ces deux versions – "versions multiples" et "version multilingue" – par le tableau comparatif ci-dessous.

	versions multiples	version multilingue
production	plusieurs films tournés dans chaque langue à partir d'un même scénario	un seul film tourné dont les dialogues sont en plusieurs langues
présentation	une version nationale dans chaque pays	une version unique dans plusieurs pays

Le terme "versions multiples" désigne l'ensemble de plusieurs films tournés chacun dans une langue à partir d'un même scénario, produits notamment dans les années 30 après l'avènement du parlant. En général, chaque version est unilingue et est présentée en tant qu'unique version "nationale" dans chaque pays; ainsi, une version allemande est présentée dans les pays germanophones et une version française dans les pays francophones. La "version multilingue", quant à elle, est une variante ou une synthèse des versions multiples, et utilise plusieurs langues ou des personnages polyglottes dans un seul film. Cette unique version est destinée à être présentée dans plusieurs pays en tant que version "internationale" à la fois au niveau de la production et de la présentation. Dans le présent article, ces derniers films seront donc qualifiés de version "internationale" ou "multilingue", tournés par le procédé "chacun parle sa langue" où chaque personnage de nationalité ou de langue maternelle différente s'exprime dans sa propre langue.<sup>3</sup>

De la même façon que dans les films de Pabst cités ci-dessus, *Allo Berlin? Ici Paris!*<sup>4</sup> de Julien Duvivier (1932), présenté comme "soi-disant parlant international"<sup>5</sup> lors de sa sortie au Japon, est un film bilingue français-allemand. En soulignant son internationalité, le film commence par des conversations téléphoniques du monde entier prononçant "Allô", "Oui, j'écoute" ou "Je t'aime" l'une après l'autre dans leur propre langue.<sup>6</sup>

française, allemande, anglaise, italienne, japonaise, russe, etc. Comme nous l'indique le titre, l'action se déroule alternativement à Berlin et à Paris, donc en allemand et en français. En ce qui concerne le multilinguisme du film, un article de *Four Vous* explique que "on avait déjà vu des personnages de nationalités différentes parlant chacun sa langue et de telle sorte que le spectateur comprit toutes les paroles: mais reconnaissons que le procédé fut rarement employé, car il exige, non seulement un sujet propice, mais une adresse et un tact peu fréquents chez les auteurs de films. Réussite dramatique dans *No Man's Land*. Réussite gentille et comique et intelligemment sentimentale dans *Allo, Berlin? Ici, Paris!*".<sup>6</sup>

Le film relate une histoire d'amour entre deux téléphonistes à Paris et à Berlin. La parisienne Lily et le berlinois Erich se connaissent par téléphone dans le cadre de leur travail, et Erich a l'intention d'aller rencontrer Lily à Paris. Mais l'intervention malveillante de leurs collègues complique l'histoire.

Dans ce film, Duvivier utilise un procédé subtil: "Chacun parle sa langue et répète dans l'autre". Les personnages essaient de communiquer dans leur propre langue, mais par des expressions très simples, et répètent presque chaque fois dans la langue de l'autre. Pendant le voyage à Paris, comme des débutants en langue étrangère, ils répètent lentement des mots simples et profitent abondamment d'autres moyens de communication comme les gestes, les mimiques, le dictionnaire, etc. pour se faire comprendre. De plus, l'action des deux personnages principaux se déroule souvent en double lors du travail: les séquences à Paris alternent avec celles à Berlin comme une répétition, avec un peu de variation. Ces répétitions intentionnelles servent bien sûr à traduire le français en allemand et vice versa à l'intention des spectateurs.<sup>7</sup>

Cependant, les films européens du début du parlant nous donnent souvent l'impression d'être pourvus de dialogues peu nombreux. Les versions multilingues de l'époque sont également peu bavardes pour une oreille d'aujourd'hui.<sup>8</sup> D'ailleurs, lors du passage du muet au parlant, la critique a tendance à apprécier les dialogues réduits comme une esthétique héritée du muet, et elle vante souvent la quantité de dialogues plutôt limitée dans ces versions multilingues, soulignant la différence entre "film parlant" et "film bavard".<sup>9</sup>

Ainsi, dans *La Tragédie de la mine* où Français et Allemands habitent près de la frontière entre les deux pays, il n'y a pas beaucoup de séquences où des personnages des deux nationalités apparaissent ensemble et communiquent. D'ailleurs, les quelques séquences où les personnages de deux pays se réunissent décrivent leurs conflits plutôt que l'harmonie entre eux. En parlant chacun dans sa langue maternelle, les personnages n'ont pas vraiment besoin de se comprendre parfaitement mutuellement; il leur suffit de savoir au minimum exprimer ce qu'ils désirent. Par exemple, la première séquence où les deux garçons jouent aux billes nous montre la nationalité de chacun et l'existence d'une frontière lorsque chaque garçon se dispute dans sa propre langue, qui en français, qui en allemand. La séquence du bal ou Kursaal (panneau bilingue à l'entrée) se passe pareillement. Le refus d'une Française à l'invitation à danser d'un mineur allemand rend l'ambiance du bal momentanément tendue. Pourtant toutes ces séquences constituent un dispositif pour nous amener au drame final d'un secours inattendu par des Allemands franchissant la frontière lors d'un accident en territoire français.

Par la suite, le cinéma suisse développera cette nouveauté de l'époque, le procédé "chacun parle sa langue", après l'installation et la maturation du parlant dans les années 40 et 50. Dans ces films suisses multilingues, les personnages parlent et même

bavardent dans leur propre langue et se comprennent très bien, parce que souvent polyglottes et manipulant couramment aussi d'autres langues. Dans la deuxième partie de cet article, en mettant en parallèle l'histoire du pays et celle de son cinéma, nous retraçons l'essor du cinéma suisse multilingue et international.

### Introduction au cinéma suisse international multilingue: *Die Vier im Jeep* ou "chacun parle sa langue représente le cinéma suisse"

Selon la Constitution fédérale, les langues nationales de la Suisse sont l'allemand, le français, l'italien et le romanche. Dans ce pays multilingue, le procédé "chacun parle sa langue" se développe environ quinze ans après l'arrivée du parlant, et notamment pendant et après la Seconde Guerre mondiale. Durant cette période, plusieurs films plurilingues ou internationaux sont tournés en Suisse dans lesquels des personnages, des lieux et des situations imposant le multilinguisme, ou un sujet international, sont soigneusement choisis. La spécificité "chacun parle sa langue" caractérisera le cinéma suisse qui sera présenté dans le monde entier au lendemain de la guerre.

À l'époque, au fur et à mesure que les présentations de films se multiplient, la nationalité des films étrangers se diversifie dans le monde entier. De plus, les festivals de cinéma internationaux qui, avec la reprise de celui de Venise en 1946, apparaissent l'un après l'autre, comme ceux de Locarno et de Cannes en 1946 ou de Berlin en 1951, jouent le rôle d'expositions universelles et de marchés des films de toutes nationalités, alors que le cinéma suisse y marque sa présence en tant que pionnier des films multilingues.

Un film suisse plurilingue, *Die Vier im Jeep* (*Quatre dans une jeep*), réalisé en 1950 par Leopold Lindtberg, a obtenu l'Ours d'or au premier Festival de Berlin en 1951. L'histoire d'une femme et de quatre soldats de la police internationale patrouillant dans une jeep se déroule dans la Vienne de 1950, partagée en quatre zones: américaine, anglaise, française et soviétique. Lors de sa sortie, la critique remarque avec intérêt le style "chacun parle sa langue" avec des personnages de quatre nationalités. Par exemple, la revue française *Cette semaine* écrit que "Lindtberg a eu l'intelligence de laisser à chacun sa langue, de confier les rôles à des acteurs des pays qu'ils représentent; cette diversité, cette confrontation est un des éléments du sujet";<sup>10</sup> le quotidien belge *Le Soir*, quant à lui, explique que "Lindtberg a laissé chacun de ses interprètes s'exprimer dans sa langue, ce qui donne à *Quatre dans une jeep* un caractère réellement international, non seulement dans son fond, mais dans sa forme";<sup>11</sup> enfin, le quotidien anglais *Manchester Daily Dispatch* fait remarquer que "when sound came in it cut through the international appeal of the cinema like a knife through butter, cleaving the screen with dialogue that had to be subtitled or 'dubbed' into other tongues for world consumption. Twenty years later a Swiss company pioneered the multi-lingual film, un-dubbed, un-subtitled, leaving everyone to speak their own mother tongue. [...] *Four in a Jeep* could be the pattern for the international language film".<sup>12</sup>

Alors, pourquoi cette œuvre dont l'intrigue se situe en Autriche et qui ne contient aucun personnage Suisse est elle présentée dans le monde entier comme représentant le cinéma suisse de l'époque?<sup>13</sup> Les paragraphes suivants tentent de donner une explication de ce processus.

Tout d'abord, le cinéma suisse est peu connu à l'étranger comme à l'intérieur du

pays, à l'exception de quelques cinéastes comme Alain Tanner et Daniel Schmid. Ceci avant tout parce qu'il ne produit que quelques fictions par année. Le cinéma suisse connaît alors sa fameuse période d'"âge d'or"<sup>14</sup> pendant la Seconde Guerre mondiale, et notamment au début des années 40. Comme la filmographie en annexe nous le montre, une douzaine de films sont produits chaque année pendant la période 1940-1942, ce qui est beaucoup plus que dans les années antérieures et ultérieures. Mais, après ce court âge d'or, la production tombe dans un état de crise dès avant la fin de la guerre.

Ayant survécu à cette période de crise, la plus grande maison de production en Suisse de l'époque est la Praesens Film. Fondée par Lazar Wechsler en 1924, son metteur en scène représentatif est Leopold Lindtberg, réalisateur de *Die Vier im Jeep*. Lindtberg, autrichien né à Vienne en 1902, débute comme acteur à Berlin en 1922 et continue ses activités au théâtre en Allemagne. En 1933, il passe en Suisse et travaille comme metteur en scène au théâtre *Schauspielhaus* de Zurich avant de devenir cinéaste en 1935. Dans une liste des dix films suisses les plus prisés publiée en 1946 dans la revue de cinéma *Schweizer Filmzeitung*, la moitié sont des films de Lindtberg.<sup>15</sup> De même, une liste des cinéastes favoris place Lindtberg en sixième position après Fritz Lang, Alfred Hitchcock, John Ford, William Wyler et René Clair.<sup>16</sup> Ceci montre combien Lindtberg était un cinéaste représentatif de la Suisse.

La carrière cinématographique de Lindtberg se divise en deux périodes.<sup>17</sup> La première comprend des films en dialecte tournés uniquement pour le marché national, tandis que la deuxième se lance dans les films internationaux d'abord présentés à l'intérieur puis exportés plus tard à l'étranger. Les prochains chapitres examineront en détail chronologiquement ses œuvres et leurs caractéristiques, et notamment plusieurs variantes du procédé "chacun parle sa langue".

#### Praesens-Film et Leopold Lindtberg.

Première période. Film suisse en dialecte: *Füsilier Wipf* ou "chacun parle son dialecte"

En ce qui concerne les films suisses en dialecte, puisqu'il est généralement dit que les films nationaux se développent grâce au parlant, la Suisse se lance dans la production active de films en dialecte à l'aube du sonore.<sup>18</sup> Le dialecte suisse désigne l'allemand parlé en Suisse *schwyzerdütsch* par opposition au *hochdeutsch*, c'est à dire l'allemand littéraire et l'allemand parlé sous sa forme standard.<sup>19</sup> En Suisse alémanique, l'usage des deux allemands est en général bien distinct; on écrit en *hochdeutsch* et on parle en dialecte, ailleurs que dans les lieux publics comme l'école, l'université ou l'administration. De plus, ces dialectes sont d'une grande diversité dans ce petit pays selon la région comme Zurich, Bâle, Berne, etc.<sup>20</sup>

Un film de Praesens Lindtberg bien représentatif de cette période est, entre autres, *Füsilier Wipf*, réalisé en 1938. Adaptée d'une nouvelle concernant la mobilisation durant la période 1914-1918, l'histoire, très simple, raconte la maturation du héros Wipf, jeune apprenti coiffeur, qui deviendra vrai soldat suisse à travers ses expériences dans l'armée. Le film, sorti à Zurich le 8 septembre 1938, attirera un Suisse sur trois dans les salles et détient le record absolu de toute la production nationale.<sup>21</sup> L'une des raisons de cette réussite réside dans le fait qu'il s'agit de la première version française synchro-

# LE FUSILIER WIPF



**CAPITOLE**  
Version Française

LA MOTIÉ DE LA RECETTE DE VENDREDI SERA VERGÉE AU FONDS  
**IN MEMORIAM**

Dès vendredi 24 février  
avec le haut patronage de  
**M. LE GOLONEL GUIBAN**  
Commandant de la 1<sup>re</sup> Division d'Infanterie



**MODERNE**  
VERSION ORIGINALE

*Schwyzerdütsch*



**Le Fusilier Wipf**  
est une installation indépendamment suisse de la "Prison",  
d'après le roman de R. FAOZ

**Le Fusilier Wipf**  
est une France qui nous fera revivre les heures graves de  
nos jours de la M. 1914-1918

**Le Fusilier Wipf**  
serait dans les heures plus sublimes de l'histoire, dans  
le Jura, en Suisse orientale et à Zurich etc.



**un film qui nous rend plus fiers encore d'être Suisses**

Figure 1

nisée en Suisse, alors que les versions doublées françaises étaient en général importées de France pour être présentées en Suisse romande. Comme la publicité d'un quotidien lausannois le montre (voir la Figure 1),<sup>22</sup> le 24 février 1939, les deux versions, originale en allemand suisse et française, sont simultanément présentées dans une salle différente pour chaque version à Genève et à Lausanne.

Pour expliquer pourquoi ce film a été présenté à ce point dans toute la Suisse, nous brièvement l'histoire du pays et la situation de l'époque.

Selon la tradition officielle, la fondation de la Suisse remonte au 1er août 1291: elle se composait alors des seuls cantons germanophones. Plusieurs siècles plus tard, l'article

109 de la Constitution fédérale de 1848 stipule que l'allemand, le français et l'italien sont les trois langues nationales,<sup>23</sup> avant qu'en février 1938, le romanche soit approuvé en tant que quatrième langue nationale, obtenant une forte majorité au référendum.<sup>24</sup> En fait, le romanche ne concernant qu'environ 1% de la population à l'époque,<sup>25</sup> c'est surtout la situation sociale qui pousse à l'adoption de cette quatrième langue nationale. Avant tout l'objectif est de renforcer le multilinguisme considéré comme identité nationale de la Suisse en soulignant la différence avec les pays voisins unilingues, suite aux réflexions sur la Première Guerre mondiale. Pendant celle-ci, la Suisse, divisée en régions linguistiquement différentes, avait été sous la menace d'un éclatement malgré sa neutralité, parce que l'opinion romande appuyait la France, alors que l'alémanique soutenait l'Allemagne.<sup>26</sup>

En mars 1938, Hitler annexe l'Autriche et menace la Suisse voisine. Le 9 décembre 1938, le Conseil Fédéral suisse (gouvernement de la Confédération Helvétique) adresse aux deux Chambres Fédérales (Parlement) un message concernant les moyens de maintenir et de faire connaître le patrimoine spirituel de la Confédération.<sup>27</sup> Destinée à encourager l'application de ces mesures, le 5 avril 1939 "Pro Helvetia" est créée en tant que fondation suisse pour la culture, active jusqu'à nos jours, ayant pour tâche de préserver les valeurs helvétiques et de favoriser les échanges culturels avec l'étranger et entre les régions linguistiques.<sup>28</sup> Ainsi, la Suisse se lance dans une campagne appelée "défense nationale spirituelle/geistige Landesverteidigung". La politique de "défense nationale spirituelle" a pour but d'éveiller la nécessité de défendre les valeurs suisses au sein du peuple, parce que la seule défense militaire et économique n'est plus suffisante face aux profonds bouleversements que traverse alors l'Europe.<sup>29</sup> Parmi les moyens envisagés pour cette défense figurent la littérature, le théâtre, la radio, les beaux arts et le cinéma.<sup>30</sup> Concernant la notion de "valeurs suisses", les textes officiels restent extrêmement vagues, mais le film de Lindtberg qui reste alors à l'affiche donnera un corps à cette abstraction.<sup>31</sup> Ainsi, *Fusilier Wipf*, réalisé par une "entreprise purement privée", s'inscrira parfaitement dans la politique de "défense nationale spirituelle" qui sera proposée au Parlement.<sup>32</sup>

Il est dit que la menace de la Seconde Guerre mondiale transforma la Suisse en une "nation",<sup>33</sup> tandis que jusqu'alors, le fédéralisme favorisait l'autonomie de chaque canton et que les quatre cultures linguistiques s'ignoraient en se côtoyant. Devant la menace de la guerre, les échanges entre les différentes régions linguistiques commencent à s'intensifier et les médias, comme la radio ou la presse illustrée, s'intéressant lentement aux cultures des autres régions, jouent un rôle important. C'est dans ce contexte que *Fusilier Wipf* devient le "premier véritable film suisse"<sup>34</sup> montrant une vraie identité nationale.

Dans ce film, des soldats de différentes origines et des clients du coiffeur chez qui le héros travaille parlent leur propre "dialecte" alémanique; il y a même un client francophile qui y mélange des expressions françaises. En ce qui concerne ce mélange des dialectes, les intertitres ajoutés au début de la version française l'expliquent en détail à l'intention des spectateurs francophones qui, sans cela, ne feraient pas la différence.<sup>35</sup> Les soldats traversent intentionnellement les trois grandes régions linguistiques du pays<sup>36</sup> et l'on entend une chanson dans la langue de chacune d'entre elles, chantée tantôt par les soldats, tantôt par les habitants. Le film rassurera ainsi les spectateurs de l'époque, inquiets à l'approche de la guerre, par ces soldats voyageant dans toute la Suisse et prêts à les protéger. En conséquence, le film avec son procédé "chacun parle son dialecte" atti-

ra une grande sympathie de la part des spectateurs suisses et remportera un succès remarquable, en les appelant à se réunir malgré tout dans ce pays originellement composé de régions de dialectes et de langues divers qu'est la Suisse.

Après la réussite de *Füsilier Wipf* et pendant la guerre, Lindtberg s'occupe de films à thème 100% helvétique, comme l'adaptation de la littérature suisse ou l'histoire du moyen âge ou du 17<sup>ème</sup> siècle. Rémy Pithon remarque ainsi deux caractéristiques de la production suisse entre 1938 et 1945: d'une part, le "choix du sujet", comme la mobilisation de 1914-1918, les époques historiques antérieures et l'adaptation des classiques de la littérature suisse, et d'autre part le "recours au dialecte", qui présente des caractères propres à chaque région alémanique, en opposition avec les coproductions germano suisses tournées entièrement en *hochdeutsch*.<sup>37</sup>

D'autres maisons de production chercheront à suivre l'exemple de la Praesens-Film durant l'âge d'or du cinéma suisse. Cependant, le succès public allant en décroissant et certains films conduisant à de vraies catastrophes financières,<sup>38</sup> l'industrie de la production suisse tombera dans un état de crise à la fin de la guerre (un seul film en 1944 et en 1945).

Deuxième période. Film suisse international: *Die letzte Chance* ou "chacun parle sa langue et chaque polyglotte manipule plusieurs langues en passant de l'une à l'autre"

Le film qui sauvera la Praesens-Film de cette crise et lui ouvrira la porte du marché international est *Marie-Louise*, tourné en 1943 et sorti en 1944. C'est l'histoire d'une petite fille française, Marie-Louise, réfugiée et hébergée pour trois mois dans une famille suisse par l'intermédiaire de la Croix-Rouge, et qui, ne voulant plus retourner dans son pays à l'issue de son court séjour semblable à des vacances, s'enfuit pour revenir dans sa famille suisse d'adoption. Il s'agit d'une anecdote basée sur l'expérience du producteur lui-même, mais le scénariste aussi avait vécu un drame similaire, de même que de nombreuses familles suisses ayant accueilli des enfants étrangers pendant la guerre (59 785 de décembre 1940 à 1944).<sup>39</sup> Ainsi, le film s'attirera une grande sympathie de la part des spectateurs de l'époque.

En ce qui concerne le style du film, tout d'abord, cette histoire d'enfants français émigrés dans une famille germanophone se déroule en français et en allemand suisse. Comme Hervé Dumont, directeur de la Cinémathèque suisse, le fait remarquer dans son grand ouvrage *Histoire du cinéma suisse*, "le mélange des idiomes (français et dialecte alémanique) annonce l'internationalisme futur".<sup>40</sup> En outre, le succès du film fournit à la Praesens-Film l'occasion de s'engager dans une nouvelle direction, l'"actualité", après l'épuisement des sujets nationaux. C'est le premier film qui traite de la question du "réfugié", personnage tabou jusqu'alors,<sup>41</sup> alors qu'il s'agit d'un sujet quotidien dans la vie réelle des Suisses. D'après Lindtberg, son équipe avait toujours eu l'intention de tourner un film sur l'émigration, sujet brûlant surtout à partir de 1943, et *Marie-Louise* fut un ballon d'essai qui l'encouragea dans sa nouvelle mission: suivre le chemin de l'actualité.<sup>42</sup>

Après sa réussite en Suisse, le film sort à Londres le 15 septembre 1945 où il emporte un succès inattendu (huit semaines à l'affiche), et un mois plus tard, le producteur de la Praesens-Film, Wechsler, embarque pour New York avec les copies de *Marie-Louise* et de son film suivant, *Die letzte Chance* (*La Dernière chance*) sous le bras, en visant une réussite internationale plus grande.<sup>43</sup>

*Die letzte Chance* est le film suisse certainement le plus universellement connu et le plus vanté.<sup>44</sup> Après un grand succès national (première à Zurich le 26 mai 1945 et 14 semaines à l'affiche), le film sera présenté dans le monde entier, à New York (27 novembre 1945), à Paris (19 décembre 1945), à Londres (1er février 1946), en Italie, aux Pays Bas, en Tchécoslovaquie, en Espagne, en Suède, en Autriche, en Allemagne, etc.<sup>45</sup>

L'histoire commence en automne 1943 dans le nord de l'Italie où un lieutenant britannique et un sergent américain s'évadent d'un convoi de prisonniers. Arrivant dans un village, lieu de passage pour la Suisse, ils rencontrent un major anglais et un groupe de civils en fuite de toutes nationalités. Cette troupe de fugitifs, guidée par les trois officiers, s'acheminera vers la Suisse, sa "dernière chance", à travers les Alpes couvertes de neige. De même que *Marie-Louise*, ce film traite de la question des réfugiés ici élargie à un groupe de nationalités plus variées.

Concernant ce mélange des nationalités des personnages, Dumont précise que "afin d'accentuer l'universalité du problème, chaque interprète parlera sa langue maternelle; allemand (et suisse allemand), anglais (60% des dialogues), italien, français, hollandais, serbo-croate, russe et yiddish".<sup>46</sup> La plupart des critiques de l'époque, dans le monde entier, soulignent également le multilinguisme du film, de façon souvent louangeuse. Par exemple, les articles parus lors de la sortie du film à New York titrent "*The Last Chance, Swiss Film With Nine Languages and International Cast*",<sup>47</sup> "*Multi Lingual The Last Chance a Hit in All Languages*",<sup>48</sup> et expliquent que "everyone speaks his own language in *The Last Chance* and since it probably is the most cosmopolitan picture ever filmed, the number of languages heard in it adds up to nearly a dozen".<sup>49</sup> Le film restant à l'affiche plusieurs mois à Paris (4 mois d'exclusivité), la critique française estime qu'"il y a enfin une utilisation nouvelle du cinéma parlant: chaque personnage s'exprime dans la langue de son pays";<sup>50</sup> "Un détail, entre autres, à noter: chacun des personnages s'exprime dans sa langue: italien, anglais, français, polonais, serbe, allemand, etc., ce qui accentue davantage encore l'impression de vérité qui se dégage de l'ensemble sans gêner aucunement le spectateur";<sup>51</sup> "pour la première fois dans l'histoire du cinéma, ce récit si discret est international par son langage même, un langage authentique, direct, vrai, dépouillé d'une littérature artificielle, libéré de toutes les concessions spectaculaires. L'Italien parle italien. L'Autrichien parle autrichien. La Française parle français. L'Anglais parle anglais. Et, par la seule puissance sentimentale de ce langage intégral, avant de porter nos yeux sur le sous-titre, nous saisissons, nous comprenons. Voilà une grande et courageuse découverte qu'il convient de saluer".<sup>52</sup>

Afin de mieux se faire comprendre, certains personnages parlent également plusieurs langues, tantôt en choisissant une langue commune, tantôt en jouant le rôle d'interprète. Dans ce procédé "chacun parle sa langue et chaque polyglotte manipule plusieurs langues en passant de l'une à l'autre", la capacité d'usage des langues caractérise chaque personnage. Par exemple un lieutenant britannique parle l'anglais, le français et un peu d'italien, un prêtre italien parle l'italien et le français et un cocher italien parle l'italien et l'anglais. Lorsque ces trois personnages communiquent, le premier parle en français avec le deuxième et en anglais avec le troisième, tandis que le deuxième et le troisième parlent en italien. Cette caractérisation des personnages par leur habileté linguistique est scrupuleusement respectée dans tout le film.

Les caractéristiques principales du film, à savoir le style semi documentaire, les décors naturels (tournage presque entièrement en extérieurs), les visages peu connus (film sans vedette),<sup>53</sup> le sujet d'actualité internationale et le multilinguisme, seront uti-

lisées dans la plupart des films suivants de Lindtberg.<sup>54</sup> En ce qui concerne ces deux films de la Praesens qui traversent l'Atlantique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale en visant le marché international, et dont la MGM acquiert les droits d'exploitation pour les États-Unis, la Grande-Bretagne et l'Amérique du Sud,<sup>55</sup> *Marie-Louise* décroche l'Oscar du meilleur scénario de l'année le 7 mars 1946, le premier Academy Award décerné à une production non américaine,<sup>56</sup> tandis que le 7 octobre 1946 *Die letzte Chance* emporte le Grand Prix International de la Paix au 1er Festival de Cannes.<sup>57</sup>

Dès lors, le succès des deux films poussera l'ambition du producteur Wechsler vers le marché international. Bien que ses projets ne se réalisent qu'en partie, il proclame en février 1946 sa volonté de collaboration avec Hollywood, fondant une firme productrice aux États-Unis qui finance des coproductions américano-suisse à Hollywood, tandis que des cinéastes hollywoodiens originaires d'Europe collaboreront par la suite à diverses productions zurichoises.<sup>58</sup> En août 1946, il annonce: "Dorénavant la Praesens produira trois films par an: des films suisses d'intérêt général, des films européens qui montrent le visage actuel de l'Europe et, de temps en temps, un film américain".<sup>59</sup> En conséquence, visant le marché extérieur, notamment anglophone, la Praesens devra choisir un sujet qui justifie l'utilisation de l'anglais, tout en gardant un caractère suisse.<sup>60</sup> Cependant, la réalisation d'une bande de format international dans le système hollywoodien, dont la production est beaucoup plus coûteuse et l'exportation soumise à des tarifs douaniers prohibitifs, exige une préparation longue et minutieuse afin d'éviter de graves échecs.<sup>61</sup> C'est pourquoi la Praesens Film ne produira que six films entre 1943 et 1952, très loin des chiffres annoncés.

Bien que l'*american dream* de Wechsler ne resta qu'un rêve, évoquons brièvement quatre films multilingues de la Praesens, dont trois sont coproduits avec les États-Unis ou la Grande-Bretagne pendant cette période.<sup>62</sup>

Tout d'abord, la coproduction américano-suisse intitulée *Die Gezeichneten* (*The Search / Les Anges marqués*) est à l'origine basée sur une idée de Lindtberg, mais réalisée par un autre cinéaste autrichien, Fred Zinnemann, en 1947, et obtient le deuxième Oscar du scénario ("the best motion picture story") en 1948. Le film, qui se déroule en Allemagne après la guerre, raconte l'histoire des retrouvailles d'une mère tchèque et de son enfant perdu et aphasique, et de la sympathie profonde entre ce dernier et un jeune soldat américain à la recherche des parents du garçon. Ce film est tourné selon les mêmes principes que *Die letzte Chance*: style semi documentaire, décors naturels, visages peu connus et multilinguisme: anglais, allemand, français et tchèque.<sup>63</sup>

La coproduction suivante avec les États-Unis, *Swiss Tour* (1949), est un film que Lindtberg accepte sous condition<sup>64</sup> et malgré lui, et qui raconte une histoire d'amour entre une vendeuse suisse et un marin américain se déroulant sur fond de lac Léman et de station de ski à Zermatt. Ce film à vedettes<sup>65</sup> de divertissement et de tourisme, qui se termine malheureusement en four, adopte également le multilinguisme (anglais, français, allemand suisse).

Enfin, en passant par *Die Vier im Jeep* (1950) mentionné plus haut, la dernière réalisation de Praesens Lindtberg, coproduite avec une société britannique, est *Unser Dorf* (*Le Village près du ciel*) tourné en 1952/53. La scène du film est le "village d'enfants Pestalozzi" de Trogen dont la construction débute au printemps 1946 pour les orphelins de guerre.<sup>66</sup> Il s'agit également d'un film international multilingue par les nationalités diverses des enfants du village provenant de toutes les parties de l'Europe.

En plus des six films multilingues mentionnés (*Marie-Louise*, *Die letzte Chance*, *The Search*, *Swiss Tour*, *Die Vier im Jeep*, *Unser Dorf*), la Praesens eut un autre projet qui ne fut pas réalisé, au titre provisoire de *Fünf Städte*.<sup>67</sup> Il aurait s'agit d'un film à épisodes tourné dans cinq villes européennes dans l'après-guerre (Pologne, Russie, Allemagne, France et Italie);<sup>68</sup> on peut dès lors imaginer un film multilingue. Mais l'échec commercial de *Unser Dorf* entraîna la rupture définitive entre le cinéaste et le producteur.<sup>69</sup> Wechsler s'orienta avec d'autres cinéastes vers le marché allemand plutôt qu'anglo-saxon, tandis que Lindtberg retourna au théâtre.<sup>70</sup>

### Film multilingue en Suisse: *Al canto del cucù* ou "chacun chante dans sa langue"

Pour finir, citons quelques films suisses multilingues non réalisés par Lindtberg. *Gilberte de Courgenay*, considéré comme un *Füsilier Wipfau* féminin,<sup>71</sup> réalisé en 1941 par le cinéaste suisse Franz Schnyder de la Praesens-Film, grande réussite nationale pendant la guerre, est un film bilingue en français et en allemand-suisse, comme *Marie-Louise*. La scène se situe dans l'Hôtel de la gare, auberge de Courgenay, village francophone du Jura où des soldats provenant de toute la Suisse arrivent, prennent leur cantonnement et repartent pendant la Première Guerre mondiale. L'héroïne Gilberte, jeune serveuse francophone de l'auberge, est un personnage réel mythifié, adoré par de nombreux soldats germanophones parce qu'elle sait parler l'allemand ou le *schwyzerdütsch* appris à Zurich. Le 22 février 1917, un soldat composa une ballade en son honneur, devenue la chanson principale du film, *La Petite Gilberte de Courgenay* (voir la Figure 2).<sup>72</sup> Il s'agit d'une chanson bilingue écrite en dialecte et en français qui évoque les échanges bilingues entre Gilberte et les soldats, "rien de mieux pour ressouder la nation après quatre ans de tensions entre Romands et Alémaniques".<sup>73</sup> La séquence où deux soldats, le compositeur et le parolier de la chanson, présentent *La Petite Gilberte de Courgenay* avec accompagnement au piano pour la première fois à l'Hôtel de la gare et se termine par un grand chœur général des soldats est le moment le plus émouvant du film. Les paroles du refrain écrites en français et répétant que "c'est la petite Gilberte, Gilberte de Courgenay, elle connaît trois cent mille soldats et tous les officiers. C'est la petite Gilberte, Gilberte de Courgenay, on la connaît dans toute la Suisse et toute l'armée!", et son histoire, rendue populaire par la chanson durant la guerre 1914-1918, deviendront un roman en 1939, avant d'être portées à la scène la même année, et enfin filmées en 1941.<sup>74</sup> Le film, réalisé dans le but de contribuer à la défense nationale spirituelle et de souder la nation multilingue, remportera un grand succès commercial grâce à une diffusion maximale et transformera Gilberte, image de la Suissesse idéale, en une héroïne nationale pendant la Seconde Guerre mondiale.<sup>75</sup>

Prenons un autre film suisse de la même période pour dernier exemple, *Al canto del cucù* d'August Kern,<sup>76</sup> tourné dans la région italienne en 1941 par une maison de production de Bâle. Les personnages principaux sont un groupe de quatre optimistes très intimes d'origine différente (Bâle, Berne, Genève et Tessin),<sup>77</sup> et qui se comprennent en parlant chacun dans sa langue, chacun représentant une région linguistique. La plus grande partie de l'action se déroulant dans la région tessinoise, la publicité lors de la sortie souligne notamment qu'il s'agit d'un "film en dialecte",<sup>78</sup> du "premier film tessinois"<sup>79</sup> ou de la "première au Tessin".<sup>80</sup> Dans la mesure où l'article de l'époque explique par exemple que "bien qu'entre tous, ils s'expriment dans les quatre langues

La petite Gilberto de Courmayeur

The musical score is presented in ten systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system features the vocal line with Japanese lyrics underneath. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The sixth system continues the piano accompaniment. The seventh system shows the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The eighth system continues the piano accompaniment. The ninth system shows the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tenth system continues the piano accompaniment.

Figure 2

du pays, il [sic] besognent et vivent dans une excellente camaraderie et parviennent, grâce à leur labeur, à remettre en culture les terres en friche”,<sup>81</sup> on peut remarquer un point commun avec *Füsilier Wipf* dans lequel le mélange intentionnel de divers dialectes alémaniques renforce un sentiment de solidarité des soldats suisses de toutes les régions, chargés de la mission de défendre leur propre pays tous ensemble. Concernant l’usage des langues, on peut donc considérer *Füsilier Wipf* comme une sorte de “version multi-dialecte” et *Al canto del cucù* comme une “version multi-langue”, développée comme un élargissement aux différentes régions linguistiques du pays. Preuve que la cohabitation des régions d’origine de chaque personnage est un choix intentionnel, une séquence impressionnante montre chaque personnage chantant joyeusement la chanson principale *Cucù* tour à tour dans sa propre langue, en allemand, en français et en italien.<sup>82</sup>

Revenons à *Die letzte Chance*. En plus de son multilinguisme déjà mentionné, la critique de l’époque fait remarquer souvent une séquence émouvante où des réfugiés de nationalité différente chantent *Frère Jacques*, une chanson enfantine populaire que tous les Occidentaux connaissent, tour à tour chacun dans sa propre langue.<sup>83</sup> Dans ces films suisses multilingues comme *Gilberte de Courgenay* et *Al canto del cucù*, dont la chanson principale compose le titre même du film, la séquence où plusieurs personnages de langue maternelle différente chantent la même mélodie dans sa propre langue semble imprimer une marque “chacun chante dans sa langue” qui symbolise le multilinguisme du cinéma suisse.

*Al canto del cucù*, film multilingue en dialecte, réalisé pendant l’âge d’or du cinéma suisse, n’obtient pas le succès national de *Gilberte*, intégré dans le cadre de la défense nationale spirituelle. Pourtant ce film de camaraderie et de solidarité est certainement l’incarnation des “valeurs helvétiques” ou de la “suissitude”<sup>84</sup> d’un pays multilingue qui promeut principalement la coexistence des différentes cultures linguistiques, les échanges entre elles et leur entente mutuelle. Remarquons de surcroît qu’une chanson bilingue, *La Petite Gilberte de Courgenay*, dédiée à une serveuse bilingue lors de la Première Guerre mondiale, un film multi-dialecte, *Füsilier Wipf*, réalisé par une entreprise purement privée dans un moment marqué par la menace de la Seconde Guerre mondiale approchant, enfin un film international multilingue, *Die letzte Chance*, tourné dans les conditions difficiles du temps de guerre et abordant une question quotidienne de réfugiés, sont tous trois à l’origine des produits de la société suisse de leur époque, empreints de “suissitude”, même s’ils ont connu par la suite un succès légendaire national ou international. On peut dire que c’est grâce à l’une ou l’autre des spécificités suisses comme la simplicité ou la sincérité que chaque film remporta un succès brillant qui fit date à son époque.

## Conclusion

Pour conclure, résumons les caractéristiques du procédé “chacun parle sa langue” à deux époques de l’histoire du cinéma. Le multilinguisme de la version internationale au début du parlant présente l’avantage d’offrir des conditions financières avantageuses dans la production et l’exploitation, parce qu’en tournant un seul film plurilingue, on peut le présenter dans plusieurs pays de langues différentes. Le multilinguisme spécifique du cinéma suisse d’après guerre, quant à lui, a une double fonction. D’une part,

dans le marché intérieur, il renforce l'identité nationale d'un pays plurilingue en réunissant toutes ses cultures linguistiques et en montrant une nation multilingue telle qu'elle est. D'autre part, au plan international, il impose une sorte de marque de fabrique de la Suisse, "chacun parle sa langue", même lorsque l'action se déroule à l'étranger. De plus, à la différence des personnages du début du parlant, peu bavards et maladroits au niveau linguistique, ici tous les personnages se comprennent parfaitement, chacun parlant sa propre langue au cours d'une même séquence ou bien choisissant une langue commune lorsque l'un d'eux ne connaît pas celle de l'autre. Les personnages du cinéma suisse sont souvent polyglottes et savent manipuler plusieurs langues en passant de l'une à l'autre selon les circonstances. La différence des langues joue le rôle d'une carte de visite qui montre la nationalité ou l'origine de chaque personnage et souligne sa neutralité et l'universalité du propos.

*Die letzte Chance* de Leopold Lindtberg a réussi à faire reconnaître le cinéma suisse dans le monde entier au lendemain de la guerre. Plus d'un demi siècle après, un nouveau film dans le style "chacun parle sa langue", multilingue et multinational (Portugal, Italie, France), *Um filme falado* (*Un film parlé*) de Manoel de Oliveira est sorti en 2003. Dans ce film qui se passe sur un navire faisant une croisière autour du monde, on trouve une séquence inoubliable où quatre personnages, trois voyageurs et le capitaine, conversent au cours du dîner tour à tour dans sa propre langue, française, italienne, grecque et anglaise, et se comprennent parfaitement. Lorsque le spectateur commence à se demander s'il rêve, l'un des personnages, une femme d'affaires française, exprime son émotion de ce moment merveilleux où tous se comprennent, chacun s'exprimant dans sa langue. La critique d'aujourd'hui n'apprecie plus cette séquence multilingue comme une nouveauté ou comme une possibilité offerte par le parlant.<sup>85</sup> De nos jours, les salles de cinéma regorgent de films multilingues où les personnages en voyage traversent le monde et ses langues variées comme dans notre propre vie, de sorte qu'il n'est plus nécessaire de souligner la diversité des langues que chacun parle et entend. Nous ne sommes pas dans un rêve, mais dans la magie du cinéma offerte par le parlant ou un film parlant, comme l'indique le titre anglais du film: *Talking Picture*.<sup>86</sup>

1 Parmi les documents d'époque consultés figurent de nombreux articles conservés dans une enveloppe appelée "dossier de presse" à la Cinémathèque suisse. Cette enveloppe contient un matériel varié, incluant des articles découpés ou des copies d'articles avec la référence de la source indiquée à la main, voire des transcriptions d'articles. Dans les cas où je n'ai pu vérifier par moi-même la source ainsi mentionnée, la citation est référencée dans la note avec la précision: cité du "dossier de presse" de la Cinémathèque suisse.

Je tiens sincèrement à remercier M. Jacques Ducasse pour la correction dans la rédaction en français.

Voir par exemple un article paru lors de la sortie du film de Pabst: "La Tragédie de la mine est poignante. [...] L'emploi des deux langues est une trouvaille. Tantôt, ce sont des mineurs français qui parlent, tantôt des Allemands. Voilà un film où le cinéma parlant trouve toute sa raison d'être". Henri Chappaz, "Dans nos cinémas (Au Métropole)", *Feuille d'Avis de la Cour* (29 février 1932), p. 6.

2 "Pabst (G.W.). Allemand. - Réalisateur de *Quatre de l'infanterie*, version internationale et de *L'Opéra de quat'sous*, versions allemande et française. A tourné en version unique la

- Tragédie de la mine*, pour G.F.F.A. Prépare pour la S.I.C. le film parlant français *L'Atlantide*". Anonyme, "Metteurs en scène étrangers qui ont réalisé des films parlants français", *La Cinématographie française*, n° 686 (26 décembre 1931), p. 49.
- 3 Par exemple, Jean Tulard explique que "comme *Quatre de l'infanterie*, *La Tragédie de la mine* est un film bilingue, chaque personnage s'exprimant dans sa langue maternelle, chose très rare dans le cinéma de cette époque". Jean Tulard, "La Tragédie de la mine", dans *Guide des films L à Z* (Paris: Robert Laffont, 1997), p. 1196.
  - 4 Concernant le titre français du film, j'utilise *Allo Berlin? Ici Paris!* dans cet article, suivant ainsi Jean Loup Passek dans l'article "Duviolier" du *Dictionnaire du cinéma* (Paris: Larousse, 1991), p. 208. Cependant comme on le voit dans mes citations ci-dessous, les différentes sources n'utilisent pas toujours le même titre pour ce film.
  - 5 Par exemple, anonyme, "*Pari Berurin (Allo Berlin? Ici Paris?)*", *Kinema Jumbo*, n° 462 (21 février 1933), p. 28.
  - 6 Lucien Wahl, "De la gaieté et du cinéma. *Allo, Berlin? Ici, Paris!*", *Four Vous*, n° 210 (21 novembre 1932), p. 7. Jean Tulard également fait remarquer que "la nouveauté, pour l'époque, était que chaque héros s'exprimait dans sa langue maternelle". J. Tulard, "*Allo Berlin? Ici Paris!*", dans *Guide des films A à K*, cit., pp. 72-73.
  - 7 Voir par exemple: "*Allo! Berlin... Ici Paris.* [...] On a, d'autre part, très habilement tourné la difficulté de la langue en un agréable mélange d'allemand et de français qui permet de suivre l'action même en ne connaissant qu'une de ces deux langues". Jean Rubattel, "Dans nos cinémas (*Au Capitole*)", *Feuille d'Avis de Lausanne* (3 octobre 1932), p. 2.
  - 8 Concernant la question des films bilingues ou multilingues du début du parlant, voir aussi Paul Lesch, "The Transition from Silent to Sound Film in a Small, Multi-lingual Country. Luxembourg as a Case Study", *Cinema & Cie*, n° 6, Hans-Michael Bock, Simone Venturini (sous la direction de), *Multiple language Versions II Versions multiples II* (Spring 2003), pp. 42-54.
  - 9 Voir le même article que la note n° 7: "*Allo! Berlin... Ici Paris.* [...] Et puis, autre chose encore, une grande qualité, c'est un film parlant, mais pas un film bavard. L'interprétation est excellente". Concernant *Allo Berlin? Ici Paris!*, voir aussi un autre article: "Grâce à une ingéniosité constante, les dialogues sont évités le plus possible, suggérés, et ce procédé nous ramène parfois sous une forme sonore aux meilleurs moments du cinéma muet". Anonyme, "Spectacles Concerts Conférences (*Allo Berlin, ici Paris! au Capitole*)", *La Tribune de Lausanne* (30 septembre 1932), p. 4.
  - 10 Pierre Leprohon, *Cette semaine* (6 juin 1951) (cité du "dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
  - 11 Olivier Delville, *Le Soir* (18 mai 1951), p. 16.
  - 12 Maud M. Miller, *Manchester Daily Dispatch* (9 juin 1951) (cité du "dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
  - 13 Le film est présenté par exemple à Zurich (30 mars 1951), au Festival de Cannes (5 avril 1951), à Berlin (7 juin 1951), à Paris (8 juin 1951), à Londres (8 juin 1951), à New York (11 juin 1951), et même au Japon (14 janvier 1952) en tant que premier film suisse d'après guerre. Voir Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965* (Lausanne: Cinémathèque suisse, 1987), p. 422; Anonyme, "Liste des films étrangers présentés en 1952", *Kinema Jumbo*, n° 56 (1 février 1953), pp. 53-58 (p. 58).
  - 14 Bernhard Stettler, "Cinéma suisse 1930-1950", traduit par Roland Gosandey en collaboration avec Madeleine Schmutz, *Travelling*, n° 39 (novembre-décembre 1973), pp. 33-41 (p. 33).
  - 15 1. *La Dernière chance* (Leopold Lindtberg), 2. *Marie Louise* (Leopold Lindtberg), 3. *Les Lettres*

- d'amour mal employées (Leopold Lindtberg), 4. *Manouche* (Fred Surville), 5. *Une femme disparaît* (Jacques Feyder), 6. *Maturaraise* (Sigfrit Steiner et Jacques Feyder), 7. *Landammann Stauffacher* (Leopold Lindtberg), 8. *Der Schuss von der Kanzel* (Leopold Lindtberg), 9. *Romy et Juliette au village* (Trommer et Schmidely), 10. *Dilemma* (Edmund Heuberger). Citations par H. Dumont, "Leopold Lindtberg et le cinéma suisse 1935-1953", *Travelling*, n° 44-45 et (automne 1975), pp. 174-176.
- 16 7. Jean Renoir, 8. Frank Capra, 9. Orson Welles, 10. Robert Siodmak. *Ibid.*, p. 176.
- 17 H. Dumont, "Leopold Lindtberg et le cinéma suisse 1935-1953", *cit.*, pp. 27-28.
- 18 Le premier film de Lindtberg réalisé en 1935 (co-réalisation avec Walter Lersch), *Ja sool en* aussi un film en dialecte.
- 19 Rémy Pithon, "Cinéma suisse de fiction et 'défense nationale spirituelle' de la Confédération helvétique (1933-1945)", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXIII (trimestre 1986), pp. 254-279 (pp. 272-273).
- 20 Koichi Maki, "Suisu no ge ngo mondai (Question des langues en Suisse)", dans Yamakawa Morita (sous la dir. de), *Suisu no teikishi to bunka (L'Histoire et la culture de la Suisse)* (Tokyo: Tôsui Shobô, 1999), pp. 308-337 (p. 313).
- 21 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, *cit.*, p. 215.
- 22 *Feuille d'Avis de Lausanne* (22 février 1939), p. 3.
- 23 Yasukazu Morita, *Suisu-Benrukusu shi (L'Histoire de la Suisse et du Français)* (Tokyo: Yamakawa shuppansha, 1998), p. 120.
- 24 K. Maki, *op. cit.*, p. 334.
- 25 Par exemple, la population selon la langue maternelle se répartit comme suit en 2000, l'allemand = 63,7%, français = 20,4%, italien = 6,5%, romanche = 0,5%, autres langues = 9,0%, total = 7 288 010; en 1941, allemand = 72,6%, français = 20,7%, italien = 5,2%, romanche = 1,5%, autres langues = 0,4%, total = 4 265 703. "Population résidante selon la langue principale", *Annuaire statistique de la Suisse 2003* (Neuchâtel Zurich: Office fédéral de la statistique Neue Zürcher Zeitung, 2003), p. 731.
- 26 K. Maki, *op. cit.*, pp. 332-333.
- 27 R. Pithon, *op. cit.*, p. 254.
- 28 Voir H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, *cit.*, p. 235 et Maria Schaub, *Le Cinéma en Suisse* (titre de l'édition originale: *Film in der Schweiz*, traduit par Ursula Gaillard) (Zürich: Pro Helvetia, 1998), p. 25.
- 29 R. Pithon, *op. cit.*, pp. 254-255.
- 30 *Ibid.*, p. 255.
- 31 *Ibid.*, p. 271.
- 32 *Ibid.*, pp. 270-271.
- 33 M. Schaub, *op. cit.*, pp. 24-25.
- 34 *Ibid.*, p. 29.
- 35 "Le film *Füsilier Wipf* a été conçu en *schwyzerdütsch*. Il montre des soldats du bataillon 68 qui ne changeront point ici leur numéro, et qui, dans la version originale, parlent, plaisantent et se plaignent avec l'accent d'Argovie, de Saint Gall, de Schaffhouse, et surtout de Zurich. Mais, *Füsilier Wipf* est d'une inspiration tellement suisse et tellement actuelle, l'humour des troupiers y est en somme si proche du nôtre, que nous n'hésitons pas à en donner une version pour la Suisse française et pour les Suisses romands de l'étranger" (intertitres ajoutés au début de la version française).
- 36 R. Pithon, *op. cit.*, p. 275.
- 37 *Ibid.*, pp. 272-274.

- 38 *Ibid.*, p. 271.
- 39 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., pp. 363-365.
- 40 *Ibid.*, p. 365.
- 41 *Ibid.*
- 42 Voir H. Dumont, "Leopold Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 31 et *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 365.
- 43 H. Dumont, "Leopold Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 148.
- 44 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 366.
- 45 *Ibid.*, p. 375 et p. 380.
- 46 *Ibid.*, p. 377.
- 47 Eileen Greelman, "The New Movie", *New York Sun* (28 novembre 1943) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 48 Archer Winsten, "Movie Talk", *New York Post* (28 novembre 1943), *ibid.*
- 49 Albert Margolies, *New Leader* (29 novembre 1943), *ibid.*
- 50 Anonyme, "Le Cinéma et ses langages", *Prof* (29 décembre 1943), p. 35.
- 51 Madelaine, "Nos écrans, La Dernière chance", *L'École laïque* (26 février 1944), p. 16.
- 52 Anonyme, "Le Cinéma, Dernière chance", *Le Libertaire*, n° 41 (9 avril 1944), p. 3.
- 53 En effet, de nombreux personnages sont joués par de vrais réfugiés arrivés en Suisse en franchissant la frontière. Par exemple, un article new-yorkais explique, à propos de l'authenticité des interprètes du film, que "the languages in *The Last Chance* come easily and naturally to their speakers. There is, for example, a German professor in the film for whom the only thing with meaning in life is that he will be allowed to finish his book. The role is portrayed by Rudolf Kaempf, a real German professor. The roles of a Jewish tailor from Poland and his niece, Chanele, are played by a Jewish tailor from Poland, Maurice Sakhanowsky, and his niece, Berthe. Carlo Romatko, a laborer from Yugoslavia, is seen in the role of a Yugoslav worker; and Gertrudten Cate, a woman from Holland, portrays, naturally, a woman from Holland. [...] The parts of Major Telford and Lieutenant Halliday are played by E. G. Morrison and John Hoy, a Major and a Lieutenant in the British army who themselves escaped into Switzerland after being captured by the Germans in Italy". A. Margolies, *New Leader* (29 novembre 1943) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 54 Voir H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 401 et "Leopold Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 107.
- 55 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 380.
- 56 Voir H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 310 et "Leopold Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 148.
- 57 Anonyme, "Le Palmarès du Festival International du Film de Cannes", *Le Film français*, n° 66 (11 octobre 1946), p. 6.
- 58 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 391.
- 59 Schweizer Filmzeitung (1 août 1946), cité par H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 391.
- 60 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 392.
- 61 *Ibid.*
- 62 Parmi les quatre, *Die Vier im Jeep* n'est pas une coproduction.
- 63 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 401.
- 64 "Swiss Tour que le cinéaste accepte à la condition expresse de pouvoir enchaîner immédiatement avec un sujet 'européen', *Fünf Städte* (cinq villes), suivi d'une troisième enquête du brigadier Studer, *Die Fieberkurve*. (Ni l'un ni l'autre ne verront le jour)". *Ibid.*, p. 410.

- 65 Par exemple, avec deux actrices françaises Josette Day et Simone Signoret.
- 66 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 436 et "Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 212.
- 67 H. Dumont, "Leopold Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 190.
- 68 *Ibid.*, p. 37.
- 69 *Ibid.*, p. 217.
- 70 *Ibid.*, p. 218.
- 71 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 283.
- 72 *Schweizerische Soldatenlieder*, Muller & Schade AG, Bern, pp. 27-28 (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 73 Alain Pichard, "La Petite Gilberte est tessu-sécitée", *24 heures* (19 avril 2001), p. 2.
- 74 *Ibid.*
- 75 *Ibid.* Voir aussi H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 283 et *Schweizer Film Suisse*, n° 96 (1 mars 1947) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 76 Le précédent film du même cinéaste, *S'Margritli und d'Soldate* (*Marguerite et les soldats*, 1940/41) est également bilingue en allemand suisse et en français. On remarque de nombreuses similitudes avec *Gilberte de Courgenay* qui sort peu après *Marguerite*. Non seulement la reine Marguerite, qui parle français et allemand, mais aussi la présence d'un soldat bilingue dans l'armée, créent de nombreuses séquences bilingues. En plus du bilinguisme, on peut citer aussi les échanges entre l'héroïne et des soldats, une chanson de la reine, plusieurs séquences où des soldats chantent, etc.
- 77 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 301.
- 78 Par exemple, "ersten Dialektfilm aus dem Tessin", publicité du film, *Schweizer Film*, n° 1 (janvier 1942), p. 21 et "neue Schweizer Dialekt-Tonfilm von August Kern", *Der Tessiner*, n° 9 (septembre 1941) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 79 "Der erste Tessiner Film", *Schweizer film suisse*, n° 111 (août 1941) (cité de la revue).
- 80 La première du film a lieu à Locarno dans la région italienne le 2 avril 1941. August Kern a jugé bon de ne pas lancer le premier film tessinois. Mais lors de la première à Zurich, Bâle ou Berne, mais il a tenu à exprimer sa reconnaissance particulière aux Tessinois en faisant passer pour la première fois à l'écran à Locarno, où les premières manifestations sont chose bien rare". Anonyme, "La Première du premier film tessinois, Al cantù del cantù Locarno", *Ciné suisse*, n° 61 (11 avril 1942) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 81 *Ciné Suisse*, n° 77/78 (1er août 1942) (*ibid.*).
- 82 Dans *S'Margritli und d'Soldate* également, la chanson principale *S'Margritli dell'è à Berna* de Marguerite, est chantée d'abord en schwyzerdütsch et ensuite en français, c'est-à-dire "Margritli, I lieb di...", ou "Marguerite, je t'aime...".
- 83 Par exemple, Michel Hincker écrit que "c'est la même succession ininterrompue d'appels à la sensibilité du public, dont certains possèdent une indéniable beauté (la chanson de Jacques, par exemple, que fredonnent chacun dans leur langue la cohorte des soldats)". "Leopold [sic] Lindberg, ou le triomphe de l'émotion", *La Revue du cinéma*, n° 1 (1er août 1946), pp. 70-72 (p. 71).
- 84 Voir H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 218 et Schaub, *Le Cinéma en Suisse*, cit., p. 30.
- 85 Plusieurs articles français mentionnent le multilinguisme du film. Par exemple, "qui parle sa langue et comprend celle de ses voisins", Stéphane Goulet, "Un film parlant",

la fin d'un monde", *Positif*, n° 513 (novembre 2003), pp. 48-49 (p. 49) ; "Lors d'un dîner obéissant à la seule règle de l'*intercommunication polyglotte*", Hélène Frappat, "Détour", *Cahiers du cinéma*, n° 583 (octobre 2003), pp. 26-29 (p. 27) ; "Une scène polymorphe où quatre personnages de pays différents conversent chacun dans sa langue en se comprenant parfaitement", Olivier Lemaire, *Première*, n° 320 (octobre 2003), p. 50.

- 86 Comme l'expriment plusieurs critiques citant la "tour de Babel" à propos du multilinguisme de ce film, c'est une conversation invraisemblable dans la vie réelle qui se déroule pourtant parfaitement dans la réalité du film parlant.