

## JOUR DE FÊTE. LA COULEUR PROGRESSIVE. POUR UNE THÉORIE DU REMAKE

Augusto Sainati, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

Dès le début, un film pluriel

Premier long-métrage de Jacques Tati, *Jour de fête* est tourné peu après la fin de la guerre, en 1947. Tati a alors quarante ans et une carrière déjà solide dans le spectacle, ayant joué dans le théâtre des variétés et réalisé un certain nombre de courts métrages. Pour ce cinéaste anti-conventionnel, le souci de la technique est à l'époque assez vif et le restera tout au long de sa carrière de metteur en scène et marquera l'ensemble de sa production. C'est bien ce souci d'innovation qui amène Tati à concevoir un film en couleurs: le défi de la couleur est à ce moment là la véritable frontière technologique. L'industrie internationale et les majors investissent des sommes importantes sur la recherche autour de la reproduction de la couleur, et la question a également des retombées esthétiques non négligeables. De plus, si le film était réalisé, il s'agirait d'une première absolue dans le cadre de la production française. Un procédé technique – le Thomson Color, mis à point par l'usine française Thomson, ce qui lui donne une petite valeur ajoutée côté nationalisme – suscite l'intérêt de Tati, il paraît que sa qualité est supérieure à celle des procédés concurrents. Toutefois, Tati ne se sent pas assez rassuré par ce système d'impression des couleurs: il serait trop risqué de tourner le film, son premier film, avec une technologie qui n'est pas encore assez testée. C'est ainsi que *Jour de fête* naît – cas pratiquement unique dans l'histoire du cinéma – comme un film pluriel, car Tati tourne avec deux caméras, l'une en couleurs avec le Thomson Color, l'autre en noir et blanc, pour avoir une copie de sécurité, au cas où la technologie ferait défaut.

En effet, la technologie fait défaut, et le système Thomson se révèle difficile à gérer en vue de l'exploitation commerciale, car il ne permet pas d'obtenir des copies positives couleur autres que celle tirée directement sur la pellicule du négatif. Tati est donc obligé, au montage, à avoir recours aux rushes de la version de sécurité, et le film sort en 1949 en noir et blanc. Mais cette version, qui se trouve finalement à être la première qui sort à l'écran, ne satisfait guère son auteur, parce que tout le travail conçu pour la couleur n'y paraît pas. Il s'agit d'un travail expressif et narratif. Comme le dira Tati lui-même quelques années plus tard, dans l'histoire racontée par le film (centrée autour de la vie d'un village, vue notamment à travers le personnage et les aventures de son facteur) la couleur arrive avec les forains qui viennent pour la fête. Ce sont eux qui amènent une touche de couleur dans la vie ordinaire plutôt grise de ce petit coin de campagne française.<sup>1</sup> Cet aspect est complètement effacé par la version noir et blanc. Tati en est si insatisfait qu'il réédite le film, quelques années plus tard, en 1961, en y ajoutant quelques touches de couleur. Comment cela est possible? Il peint au pochoir quelques détails ici et là: un drapeau, des ballons, les festons de la fête du village... Et il rajoute

aussi le personnage d'un jeune peintre qui n'a aucune fonction dans l'histoire que celle d'observer et de dessiner: c'est probablement pour justifier les plans en couleurs que Tati ajoute les scènes du peintre. Cette version diffère donc de la première de 1949 en ce qu'elle est *partiellement* colorisée.

La solution adoptée est loin d'être satisfaisante, mais il semble bien que le film soit figé à ce stade. Toutefois, un troisième volet de cette longue histoire s'ouvre après la mort de Tati, lorsque les rushes de la version couleur tournée en 1949 et non montée sont trouvés dans une cave:<sup>2</sup> après de longues études concernant les objectifs utilisés pour le tournage, les caractéristiques techniques du négatif etc., ces matériaux sont traités par un procédé numérique et finalement montés comparant le montage de 1949 et celui de 1961. Un problème important se pose lorsqu'on s'aperçoit que certains plans (environ quatre minutes) manquent dans les rushes en couleurs: comment peut-on trouver un remède à cette absence? Après quelques hésitations, on choisit de coloriser numériquement les plans qui manquent, et qui n'existent donc qu'en noir et blanc. C'est cette troisième version qui fait apparaître, de façon enfin complète, le jeu sur la couleur pensé par Tati.

Cette histoire est maintenant bien connue, et je ne l'ai reprise de façon un peu cavalière que pour rappeler les aventures de ce film, où le hasard, la technique et l'esthétique se mêlent de façon assez bizarre.

## Un film pluriel, une question théorique

Au-delà des aspects technico esthétiques, l'étrange histoire de *Jour de fête* pose aussi une question d'ordre théorique. En résumé, *Jour de fête* compte trois versions qui se différencient selon la présence progressive de la couleur.<sup>3</sup> De plus, le film a également un petit film-matrice, *L'École des facteurs*, un court métrage que Tati tourne en 1947, peu de temps avant la réalisation de *Jour*, et qui pour l'essentiel (c'est à dire dans la description des péripéties du facteur pour livrer le courrier) est repris dans ce dernier film. Quatre versions au total, dont une – la dernière, de 1995 – qui semble être à plein titre un remake, puisqu'elle est réalisée avec des matériaux différents par rapport à la version "originale" (mais comment délimiter le concept de version originale dans un cas pareil?), avec l'intervention d'une équipe (partiellement) différente, sur un même plot, et, de plus, avec un fort souci de fidélité, souci qui d'ailleurs marque parfois les remakes (que l'on pense au *Psycho* de Gus Van Sant). Mais peut-on parler de remake pour la dernière version de *Jour*? Et quel est le statut théorique des autres versions du film? Encore, peut-on réunir ces différents états du film autour d'une problématique du *type*, telle qu'elle est évoquée par André Gaudreault? C'est à partir de ces questions que je m'interrogerai sur les conditions formelles du remake, essayant de proposer un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes pour la définition du remake lui-même. La notion sera ainsi reconduite et limitée à son cadre d'origine, car on ne peut parler du remake, au sens strict, que dans le domaine du cinéma.

Avant de passer à l'analyse de ces conditions, résumons une dernière fois l'état des versions de *Jour de fête*:

1) on a d'abord ce qu'on pourrait nommer un *film projet*, c'est à dire le film *Jour* tel qu'il est conçu par Tati (et par ses co-scénaristes Henri Marquet et René Wheeler, mais

- aussi par son producteur Fred Orain, à l'époque président de la Commission Supérieure Technique, donc assez sensible aux questions techniques). Il s'agit notamment d'un film (encore à l'état potentiel) en couleurs, car c'est bien l'idée de la couleur progressive qui structure dès le début l'histoire et la forme du film;
- 2) ce projet initial, à cause des difficultés techniques évoquées plus haut, se réalise au moment du tournage en deux versions, l'une en noir et blanc, l'autre en couleur; le film tournage donc se dédouble;
  - 3) ce film est à son tour le développement d'une idée déjà partiellement réalisée dans *L'École des facteurs* – qui correspond à ce que j'appellerai le *film générateur* – en ce qui concerne notamment le personnage principal (le facteur) et un certain nombre de situations qui reviennent telles quelles dans *Jour*;
  - 4) le *film-montage* – qui finalement n'est rien d'autre que le film sorti en 1913 – ne correspond pas (mis à part les aspects concrets de l'intervention du montage) au film tournage, mais seulement à une de ses deux versions, celle en noir et blanc;
  - 5) en 1961 le film sort à nouveau par les soins du cinéaste lui-même qui apporte de nombreuses variations (peintre, couleur des objets, etc.): serait-il un *film director's cut*?
  - 6) enfin le film, après la mort de Tati, est monté en couleurs à partir des rushes tournés à l'époque. Le film est de toute façon attribué à Tati. Serait-il un *film remake*?

### Huit conditions du remake

Pour essayer d'éclaircir théoriquement le statut du remake nous avons besoin de répéter des conditions, ou si l'on veut des qualités, qui le distinguent des autres formes intertextuelles. Bien évidemment, on ne parle pas ici ni du problème général de l'intertextualité (tout texte est à sa façon et pour plusieurs aspects un intertexte) ni de l'ensemble des phénomènes d'intertextualité (qui comprend également les suites, les séries etc.) mais seulement des films qui renvoient explicitement à un autre film (et non seulement, par exemple, à un personnage d'un autre film, comme dans le cas des films de 007, ou au style d'un autre film). Bien que l'esquisse de théorie qu'on propose soit susceptible d'être ultérieurement affinée, on a de toute façon intérêt à tracer les coordonnées théoriques d'un problème dans la mesure où elles nous aident à délimiter un champ d'interrogations. Une exception, un cas particulier, un contre-exemple éventuel n'invalident pas une taxinomie, mais ils la relancent, dans le mouvement dialectique perpétuel de la recherche.<sup>4</sup>

Pas moins de huit conditions semblent définir le remake: deux d'entre elles ont à faire plus directement à la matérialité concrète des textes, alors que les six dernières relèvent plutôt de ce que j'appellerai des négociations textuellement contrôlées.

- a) Pour qu'on puisse parler de remake il faut qu'il y ait une *persistance médiate*, c'est à dire tout simplement que les deux textes qui sont liés par une relation de remake doivent être des films. Le remake est en effet un phénomène intertextuel, mais intertextuel linguistique: s'il n'en était pas comme ça on aurait à faire à l'adaptation ou à la transposition d'un texte matrice d'un langage à un autre. C'est bien le cas, très fréquent, des adaptations cinématographiques des romans, mais c'est également le cas de certaines transpositions – dont la pratique est plus récente – des jeux vidéos au cinéma, ou vice-versa (*Tomb raider* etc.).

b) La deuxième condition matérielle nécessaire pour avoir à faire à un remake est l'*existence de deux textes origine*. Cela peut paraître évident, mais le cas du *director's cut*, de plus en plus répandu notamment grâce à la diffusion des films en dvd, impose de distinguer entre le remake et une *variante* du film. Ainsi la version 1961 de *Jour de fête* n'est pas un remake, alors que, par exemple, la deuxième version de *The Man Who Knew Too Much* (1956) d'Hitchcock est un remake à plein titre, et plus précisément un auto remake. La version 1961 de *Jour* est plutôt une variante, mais elle n'est pas non plus la version *director's cut*, parce que ce n'est pas celle que l'auteur déclarait avoir voulu. Ni, par ailleurs, on peut parler à ce propos d'un *final cut*, vu la suite des versions de *Jour*. Par rapport à cette deuxième condition matérielle, on pourrait penser que la version 1995 de *Jour* est un remake, car on a à faire bel et bien à deux textes origine, celui de 1949 et celui de 1995.

Contrairement aux six conditions qui suivent, les deux premières laissent peu d'espace à la négociation: tantôt elles sont respectées, du point de vue de l'aspect physique des textes mis en relation, tantôt elles ne le sont pas et on n'a pas à faire à des remakes.

c) Le remake demande qu'il y ait une *reconnaissance intersubjective de la stricte interdépendance formelle et/ou thématique* entre les deux textes, en même temps du côté de la production et du côté de la réception. Il s'agit d'une condition qui est liée plus au domaine des interactions sociales qu'à la matérialité des textes. C'est notamment l'ensemble des spectateurs, le public en tant qu'entité sociale et culturelle, qui entre en jeu ici, à côté des auteurs du film. En effet, l'idée de la nécessité d'une reconnaissance intersubjective permet de dépasser la question de l'intentionnalité qui risque de toucher plus à la psychologie qu'aux dynamiques textuelles. Par ailleurs, cette reconnaissance n'est pas nécessairement liée à la visibilité sur les écrans des deux films en question, mais plutôt à leur co-présence dans l'encyclopédie partagée. En Italie, un film devenu mythique à partir des années 40 fut *Sperduti nel buio*, tourné en 1914 par Nino Martoglio, et souvent cité par la critique des années 30 comme exemple limpide de réalisme au cinéma. Le film fut perdu pendant la guerre, en 1943-44, lorsque l'armée allemande réquisitionna la plupart des structures cinématographiques de Rome. En 1948, lorsque le souvenir du film était encore très vif, un remake – avec le même titre – fut tourné par Camillo Mastrocinque avec Anna Magnani. Dans ce cas on peut bien parler de remake, car à l'époque le premier film était bien présent dans l'encyclopédie cinéphile, comme le prouve le fait qu'encore aux années 50 les revues de cinéma le citaient comme modèle.<sup>5</sup> Bien évidemment, toutefois, l'extension de la conscience de la dimension intertextuelle des films change selon les époques. Si elle est aujourd'hui très répandue parmi le public, notamment celui des jeunes, aux années 40 elle était au contraire beaucoup plus limitée au public des cinéphiles, vu la difficulté d'accès aux films. Pour revenir à *Sperduti nel buio*, si aujourd'hui un troisième film était réalisé, il ne s'agirait plus proprement d'un remake, parce que la mémoire des deux premiers films est maintenant beaucoup plus estompée.

d) Encore: le remake propose une *double relation entre les deux textes*. D'une part, une relation qu'on pourrait dire de type *statique*, c'est à dire une relation de rappel fort et direct du film A par le film B: l'exemple plus flagrant serait à ce propos le *Psycho* de Van Sant, qui cite et presque refait à la lettre le film d'Hitchcock. D'autre part, une relation de type *dynamique*, par laquelle des variations même importantes peuvent intervenir,



- du point de vue du plot, du style, etc. Ainsi, par exemple, le remake B d'un film A peut être dans un genre autre que celui du film premier. Persistance et variation sont de toute façon toujours co-présentes, à de différents degrés, et avec beaucoup de cas intermédiaires possibles (cf. les films de Brian De Palma). Dans les versions de 1949 et de 1995 de *Jour de fête* l'histoire, le scénario, etc. sont les mêmes, mais les deux films diffèrent notamment du point de vue de la couleur, absente dans le premier et présente dans le deuxième, ou des plans, puisque les deux films sont tournés avec deux caméras.
- e) Un *recouvrement textuel* est également nécessaire entre les deux textes: tantôt le film A tantôt le film B doivent être essentiellement – c'est à dire plus ou moins entièrement – occupés par la pratique du renvoi textuel. Si ce n'était pas le cas on ne serait plus dans le remake, mais dans la *citation*: c'est bien le cas de *Jour de fête* par rapport à *L'Ecole des facteurs*, dont le premier film n'est pas un remake.
- f) Une sixième condition pour qu'on puisse parler de remake est l'*homologie affective*: si le film A et le film B ne se fondaient pas sur une même disposition pathémique on n'aurait plus remake mais *parodie*: c'est bien ce qui arrive souvent chez Mel Brooks, dont les films ne sont pas des remakes du texte dont il se moquent. De ce point de vue on peut concevoir des cas intermédiaires, relevant d'une disposition ludique mais non strictement parodique: ce serait notamment le cas des films qui jouent sur un registre ironique tels que les *pastiches*, qui ne sont pas non plus des remakes.
- g) Parfois on dit que le remake perfectionne ou élargit le texte premier: cette idée risque d'encourager l'idée d'un travail d'amélioration (quoi que cela signifie) opéré par le remake, ce qui ne peut pas, de toute évidence, être théorisé. Par contre il semble plus judicieux de dire, de façon plus générale, que le remake produit une *surdétermination du champ textuel englobant les deux textes*: un remake ajoute toujours quelque chose, mais cette idée d'un élargissement du texte premier n'est pas forcément à prendre au sens quantitatif. Dans le cas de *Jour de fête*, la version 1993 ajoute la couleur et "complète" par ce biais le film.<sup>6</sup>
- h) Enfin, le texte second doit faire vivre à nouveau son modèle d'origine dans une double exposition textuelle qui est une condition essentielle pour qu'il y ait remake: en d'autres termes il doit produire un effet de *relief* sur le film premier. *L'Hamlet* de Shakespeare a donné lieu à de nombreux films. On ne pourrait pas dire que le premier de cette longue série tient place de modèle dont les suivants (y compris, par exemple, *L'Hamlet* de Laurence Olivier) seraient des remakes.<sup>7</sup> Chaque *Hamlet* se rapporte à la pièce de Shakespeare et non pas au film qui l'a précédé. Dans ce cas, comme on l'a dit plus haut, on aurait à faire à des adaptations multiples d'un même texte. Il peut y avoir toutefois beaucoup de cas intermédiaires: s'il est vrai qu'un *Hamlet* de 1968 difficilement peut être considéré le modèle du *Hamlet* de Laurence Olivier, il est vrai aussi que ce dernier film est devenu une sorte de modèle, dont aujourd'hui il n'est pas facile de se passer. Il faut alors décider – et c'est une question typiquement pragmatique – si tout *Hamlet* ultérieur par rapport au film d'Olivier, par exemple *L'Hamlet* de Kenneth Branagh, renvoie (c'est à dire donne du relief) à la pièce de Shakespeare, au film de Olivier, à tous les deux, à un autre *Hamlet* de la tradition cinématographique etc.<sup>8</sup>

Des huit conditions du remake énumérées l'étrange cas de *Jour de fête* semble ne pas remplir uniquement cette dernière: le film de 1995 serait bien une version et non un remake parce que la sortie du film en couleurs a pratiquement éclipsé le film de 1949 puis qu'il a enfin révélé l'enjeu du projet de Tati.

On voit facilement que les six dernières conditions qu'on vient de décrire sont soumises à des négociations textuellement contrôlées. Cela implique que le remake est avant toute autre chose une question d'accord social. On a beau établir a priori des conditions textuelles ou matérielles: si dans l'espace social il n'y a pas d'accord autour de la relation qui lie les deux films dont on discute, le remake n'existe simplement pas. Par ailleurs, l'accord ne peut s'établir que sur la base d'un certain nombre de qualités du texte lui-même: c'est bien cette fonction de *guard rail* de l'interprétation qu'Umberto Eco attribue au texte,<sup>9</sup> et qui rend tout à fait inefficace l'idée récurrente selon laquelle dans l'ère du post-moderne tout produit est un remake de quelque chose d'autre, ou du moins une citation, un plagiat, un pastiche etc.

## Le remake et le type

Dans le débat sur les versions multiples des films André Gaudreault introduit la distinction que fait la linguistique entre le *type* et le *token*. Traitant la question sur l'exemple des films des premiers temps, il précise que le *type* serait "la version idéale et première, un genre de matrice, qui témoignerait de la vue telle qu'elle a été imaginée par le fabricant." Par contre, le *token*, ou plutôt les *tokens*, seraient "chacune des versions actualisées, telles qu'elles se manifestaient dans l'espace d'exhibition; des versions remaniées, donc, charcutées, parfois même plagiées."<sup>10</sup> Alors que la notion de *token* transposée au domaine du cinéma et des versions multiples ne pose pas trop de problème, la définition du *type* ne laisse pas apparaître clairement si ce concept a à faire à l'*empirica* (dans ce cas le *type* serait le film réalisé par l'auteur, soumis par la suite à des vicissitudes qui altéreraient sa "pureté" initiale); ou bien si le *type* serait ce qu'on a appelé plus haut le film-projet, c'est-à-dire le film conçu par l'auteur. Dans ce deuxième cas le risque serait alors de tomber – via l'intention de l'auteur – dans une sorte de conception platonicienne aux conséquences fâcheuses.

Pour revenir au cas de *Jour de fête*, il est bien clair qu'empiriquement il n'y a pas de *type*, étant donné le difficile parcours génétique du film; mais, même d'un point de vue abstrait, quel serait le *type*? Celui que Tati a pensé au début ou celui qu'il a progressivement conçu, à la suite – entre autre – des difficultés techniques qu'il se trouvait devoir résoudre?<sup>11</sup> Alors qu'on peut penser à un film-projet, qui a une existence plus empiriquement contrôlable (déclarations du cinéaste, brouillons de scénario, etc.), il est difficile d'établir quelle est la version "idéale" d'un film.

Pourtant, la notion de *type* peut bien être utile, si on lui assigne un statut purement mental, et on la situe non du côté de la réalisation, mais du côté de l'interprétation. Chaque fois que je construis une lecture d'un film, implicitement je le façonne comme *type*, c'est-à-dire comme modèle. Mais ce travail de modélisation est lui-même historiquement surdéterminé. Pour moi, aujourd'hui il existe un *type* de *Jour de fête*, mais ce *type* change selon les époques, les déterminations sociales, langagières, matérielles (cf. la sortie de la version couleur) etc. Mon *type* de *Jour de fête* n'aurait pas été le même en 1949.

Quant au remake, la notion de *type*, pensée du point de vue de l'interprétation, s'avère utile – et peut être même nécessaire – pour la mise en relation des deux textes. Qu'est-ce qu'il y a précisément au point de jonction entre l'original et son remake sinon un *type* – qui n'est alors rien d'autre qu'un outil euristique – dont je fixe les contours et

qui me permet de faire le lien? Dans cette perspective, les *tokens* de ce type seraient donc l'original et le(s) remake(s). Le remake, chaque remake, serait alors la manifestation du désir et de l'impossibilité, et encore du désir d'établir un type.

- 1 Cf. l'entretien avec Tati réalisé par A. Y. Serge pour la revue *Radio-cinéma*, 15 août 1994. L'extrait contenant ce passage est repris in François Ede, *Jour de fête ou la couleur retrouvée* (Paris: Cahiers du cinéma, 1995), p. 79. Tati reprendra plusieurs fois cette idée dans ses entretiens autour du film.
- 2 Les informations concernant le travail fait autour de la version en couleurs – ainsi que l'histoire des versions précédentes du film – sont tirées pour l'essentiel de l'important travail de Ede déjà cité, auquel je renvoie pour tous les détails techniques. Ede a été le responsable de l'édition de la dernière version du film. Sur la question de la couleur de *Jour de fête* cf. également François Ede, "Jour de fête: i colori ritrovati", et Luca Giuliani, "I colori di Jour de fête fra anticipazioni stilistiche e ritardi tecnologici", in Giorgio Pacereani, Fabiano Rosso (sous la direction de), *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati* (Milano: Il Castoro, 2001), pp. 57-63 et pp. 69-79.
- 3 Par ailleurs, cette lente apparition des couleurs du film à l'écran se répète sur le discours critique qui change complètement entre 1949 et 1995. Alors que la critique des années 1950 insiste sur l'aspect réaliste du film, la critique des années 90 remarque plutôt son côté fantastique. Ainsi, par exemple, en 1949 Marcel L'Herbier rapproche le film de *La loi de Bielefeld* de De Sica: dans son compte rendu du film (*Combat*, 17 juillet 1949), l'auteur loue la "vérité" des films de Tati et De Sica. Et il ajoute: "De Sica et Tati ont fait des films 'purs' parce que dans leur œuvre, la nature est acteur, l'objet vedette, le studio s'abolit, le temps, l'espace se conjuguent et se multiplient l'un par l'autre, la parole est visage et visage immensément grand, caractère". Par contre, en 1995 Anne Andrieu (*L'Événement du jeudi*, 5 janvier 1995) souligne la place que le film réserve au spectacle: "Plus qu'à une restauration, c'est à une véritable redécouverte de l'univers de Tati que nous sommes conviés aujourd'hui, avec ce film d'un charme fou, un film en 'Taticolor', où le traitement de la couleur est inséparable d'une vision du monde qui donne au spectacle une place tout à fait privilégiée".
- 4 Commentant les commentaires de la Grande Syntagmatique de Metz, Michel Colin remarquait qu'ils s'étaient limités la plupart à la discuter en alignant des contre-exemples "qui, contrairement à ce qui semblaient croire leurs auteurs, ne pouvant pas être confondus avec des preuves de falsification." Cf. Michel Colin, *Cinéma, télévision, cognition* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1992), p. 47.  
Cf. également cette autre remarque de Jean Claude Milner, citée par Colin lui-même: "Une théorie quelconque ne saurait être que par un fait, c'est à dire une donnée (ou un ensemble de données) traitées par une théorie alternative." Jean Claude Milner, "La Constitution du fait linguistique", in Pierre Achard, Max-Peter Gruenais, Dolores Jaulin (sous la direction), *Histoire et linguistique* (Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1984), p. 177.
- 5 Dans un article où il démolissait les remakes (mais le terme tel quel n'était pas encore entré dans le vocabulaire de la critique de cinéma) de deux grands classiques du cinéma napolitain, *Assunta Spina* (1915) et *Sperduti nel buio*, Roberto Paolella écrivait en 1951: "On doit aux millions de production romaines encore deux films ignobles: *Assunta Spina* (1917) de Mattioli, à propos duquel il ne suffisait pas de constater l'absence de Francesca Bertini, héroïne chaste et ardente, tendre et dédaigneuse et finalement victime des sens et de la passion dans le beau drame de Salvatore Di Giacomo; et *Sperduti nel buio* (1918) de Mastrocinque où on ne pou

- vait pas non plus oublier le terrible aveugle du muet dirigé par Nino Martoglio, qui plonge dans le bouillon ses mains grasses ou descend en titubant les marches du galetas". Cf. Roberto Paoletta, "Assunta Spina uccisa da Mattoli", *Cinema*, n° 74 (1951), p. 273. A noter que pour *Sperduti nel buio* référence est faite au film de Martoglio, mais non pas au drame de Roberto Bracco duquel le film était tiré.
- 6 A propos de ce désir de amélioration qui anime le remake, Fink fait un remarque qui va dans la même direction non purement quantitative: "Tous ceux qui projettent de refaire un film précédent [...] doivent bien partir du désir, plus ou moins avoué, de l'améliorer, soit en lui ajoutant quelque chose (le son, la couleur, le grand écran, une plus grande franchise liée à la possibilité de supposer des spectateurs plus mûrs ou des censeurs plus tolérants etc.), soit en supprimant des éléments superflus."  
Cf. Guido Fink, "Elogio della seconda chance", *Cinema & Cinema*, n° 37, *L'estetica del remake* (1984), p. 23.
- 7 C'est cette curieuse idée qui manifeste une filmographie, par ailleurs assez détaillée, publiée dans un numéro spécial de la revue italienne *Segnocinema*, consacré au remake. Du côté du film "modèle" on indique l'*Hamlet* produit en Italie par la S.A.F.E.I. Du côté des remakes on cite six films, dont l'*Hamlet* de Laurence Olivier. Cf. Antonio Andretta, Alberto Castellano, "Dai primi anni del secolo ecco la storia del remake", *Segnocinema*, n° 15, *Filmi come remake* (1984), pp. 23-35.
- 8 Je remercie Massimiliano Gaudiosi pour ses remarques sur ce point.
- 9 Cf. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione* (Milano: Bompiani, 1990).
- 10 Les citations sont tirées de "Approche historiographique des versions multiples du film *Attack on a China Mission*", texte de l'intervention de Nicolas Dulac et André Gaudreault lors de la III Gradisca International Film Studies Spring School, Gradisca d'Isonzo, mars 2005. Par ailleurs, le rapprochement du couple de concepts *type/token* à la question des versions multiples avait déjà été proposé par Gaudreault à l'occasion de l'édition 2004 de la Spring School. Je remercie André Gaudreault et Nicolas Dulac pour m'avoir communiqué leur texte et pour les conversations qu'on a eues autour de ce problème.
- 11 On sait d'ailleurs que Tati avait l'habitude de remanier ses films bien après leur sortie sur les écrans, selon les réactions que les spectateurs montraient à certains scènes censées être particulièrement efficaces du point de vue de l'effet comique.