

CINEMA & Cie
International Film Studies Journal

Editorial Board

Richard Abel (Drake University)
François Albera (Université de Lausanne)
Rick Altman (University of Iowa)
Francesco Casetti (Università Cattolica, Milano)
Lorenzo Cuccu (Università di Pisa)
Thomas Elsaesser (Universiteit Amsterdam)
André Gaudreault (Université de Montréal)
Tom Gunning (University of Chicago)
François Jost (Université de Paris III)
Michèle Lagny (Université de Paris III)
Leonardo Quaresima (Università di Udine)
Lauren Rabinovitz (University of Iowa)
Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia)
Irmbert Schenk (Universität Bremen)

Co-ordination

Francesco Casetti
Leonardo Quaresima

Editorial Staff

Paola Valentini
Laura Vichi
and Melinda Fernandez

CINEMA & Cie is promoted by:

Udine International Film Studies Conference
(Università degli Studi di Udine/Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali)

Directed by

Leonardo Quaresima

Forthcoming Issues:

Theories of Spectacle (edited by Lauren Rabinovitz)
Italian Film Genres: a Cartography (edited by Alberto Farassino)

Subscription to CINEMA & Cie:

1 year € 15.50
2 years € 28.00
Extra-European orders add € 5.00 per year

Send orders to:

Editrice Il Castoro
viale Abruzzi 72 - 20131 Milan
Tel. +39 02 29 52 98 96
Fax +39 02 29 51 35 29
editrice.castoro@iol.it
www.castoro-on-line.it

ISBN 88-8033-218-X

CINEMA & Cie

International Film Studies Journal

no. 1, fall 2001

Where next?/Par où continuer?

Edited by François Jost

EDITRICE  IL CASTORO

CONTENTS

<i>Why CINEMA & Cie / Perché CINEMA & Cie</i>	7
WHERE NEXT?/PAR OÙ CONTINUER? <i>Edited by François Jost</i>	9
<i>Présentation</i>	11
<i>Pourquoi le cinéma des débuts?</i> François Jost	13
<i>Writing and Rewriting Film History: Terms of a Debate</i> Thomas Elsaesser	24
<i>Le Cinéma naissant et ses dispositions narratives</i> André Gaudreault et Philippe Marion	34
<i>Absolument muet. Le débat sur le titelloser film allemand</i> Leonardo Quaresima	42
<i>A Marriage of Ephemeral Discourses: Newspapers and Moving Pictures</i> Richard Abel	59
<i>Cinéma et arts plastiques</i> François Albera	84
<i>History and Historiography of Cinema</i> Gian Piero Brunetta	98
NEW STUDIES	109
<i>Between Textual Analysis and Reception Studies. Negotiation Processes</i> Francesco Casetti	111
<i>Film and Radio: Background Noise in Italian Cinema of the 1930s</i> Paola Valentini	119
<i>Au péril de la mer, un projet de Jean Epstein</i> Laura Vichi	129

PROJECTS & ABSTRACTS	139
Universiteit Amsterdam (Ivo Blom, PhD Thesis Summary)	141
University of Iowa (Jennifer Wild, PhD Thesis Project)	144
Michèle Lagny, <i>Ouverture d'un chantier de recherche</i>	147
Université de Paris III/CEISME, <i>Centre d'Étude sur les images et les sons médiatiques (UFR Communication Paris III)</i>	151
Università Cattolica di Milano, Università di Firenze, Pavia, Pisa, Udine / <i>Cartography of Film Genres in the Italian Cinema</i>	154
IX Udine International Film Studies Conference. <i>Film and Its Multiples</i>	156

Why CINEMA & Cie/Perché CINEMA & Cie

This proposal stems from the idea of creating an instrument for the circulation and comparison of research as well as methodologies and work programs on an international basis. The science community is more and more acquiring an international dimension, but a part from that the occasions for meeting and for joint planning are still rather scant. In Universities, archives and other centers the work of younger scholars is generally suffering from serious isolation: this journal is aiming at offering its contribution in solving also these problems.

CINEMA & Cie is promoted by the Udine International Film Studies Conference and arises from the initiative of a group of centers *which have been already working together for some times on the subjects of the conference*. It is naturally open to any external contribution. We do not envisage any rigid schemes, program lines in the way of *Citizen Kane*, or “Dogma 95”, but believe however, that there is a reference and guidance framework as background for the journal’s work and orientation thus marking its peculiarity and its place in cinema studies.

The following are some of the points we have focused on:

A study of early cinema and in more general terms of silent cinema but, above all, the study of the *relationship* between early cinema, silent cinema and today’s cinema. We are convinced that silent cinema can also be a reference point for contemporary cinema and that the theory of silent cinema can be an important term of comparison with the *theory* of today’s cinema.

Linkage between the historical/philological and theoretical approach. Comparison between different methods in particular between narrative and iconography.

Study of the relationship between cinema and other forms of art.

Attention to research on cinema as a form of communication, to the history of reception and to the theory of cinema as an institution. Attention to the history of technology.

The journal will be published once a year and will be only partially monographic so to avoid any overlapping with the work of the Udine Conference and to keep more space open to new proposals. Furthermore it will publish studies carried out or recommended by its partners (*New Studies*). It will be an instrument for the diffusion of joint international research projects as well as for the results of research carried out by young scholars, above all for their Ph.D. dissertations (*Projects & Abstracts*). English and French will be the journal’s main languages.

The title was stolen from Delluc. Perhaps something more...

La proposta nasce dalla idea di creare uno strumento internazionale di circolazione e confronto di ricerche, indirizzi metodologici, programmi di lavoro. La comunità scientifica ha sempre più una dimensione internazionale; malgrado ciò, deboli sono ancora le occasioni di incontro e, soprattutto, di progettazione concertata. Nelle università, negli archivi e in altri centri, il lavoro degli studiosi più giovani soffre in particolar modo di un forte isolamento. Anche in questa direzione la rivista vorrebbe offrire il proprio contributo.

CINEMA & Cie viene promossa dal Convegno Internazionale di Studi sul Cinema di Udine e scaturisce dall'iniziativa di un gruppo di Centri già in contatto tra loro, e da tempo coinvolti negli spunti di ricerca offerti dal Convegno. È naturalmente aperta anche ad altre adesioni. Non immaginiamo schemi rigidi, linee programmatiche alla Citizen Kane, o "Dogma 95". Crediamo tuttavia che esista un quadro di riferimenti e di indirizzi che può caratterizzare il lavoro e gli orientamenti della rivista e segnalare l'originalità della sua collocazione.

Questi alcuni dei punti individuati:

- Attenzione al cinema delle origini e al cinema muto più in generale, ma soprattutto alle relazioni tra il cinema delle origini, il cinema muto e il cinema contemporaneo. Nella convinzione che il cinema muto possa funzionare anche come momento di riferimento per il cinema contemporaneo; che le teorie del cinema muto possano costituire punti di riferimento preziosi per una teoria del cinema contemporaneo;

- Collegamento tra impostazione storico-filologica e teorica; confronto tra metodologie diverse e in particolare tra prospettive narratologiche e iconografiche.

- Esplorazione del campo dei rapporti tra il cinema e le altre arti;

- Attenzione a indagini legate alla dimensione comunicativa del cinema, alla storia della ricezione, alle teorie dello spettacolo. Attenzione alla storia delle tecnologie.

La rivista avrà una cadenza annuale e una impostazione solo in parte monografica, anche per evitare sovrapposizioni con gli Atti del Convegno udinese e per aprire spazi ulteriori alla proposta. Pubblicherà studi realizzati o segnalati dai vari partner (New Studies); sarà strumento di diffusione di progetti di ricerca collettivi di respiro internazionale - e allo stesso tempo dei risultati delle ricerche (a partire dalle tesi di dottorato) di giovani studiosi (Projects & Abstracts). L'inglese e il francese saranno le sue lingue principali.

A Delluc abbiamo rubato un titolo. Forse anche di più...

[f.c./l.q.]

WHERE NEXT? / PAR OÙ CONTINUER?
Edited by François Jost

PRÉSENTATION

Les dernières décennies ont renouvelé profondément la connaissance du cinéma muet et, notamment, du cinéma des origines. Sous la double impulsion des colloques d'Udine et de Domitor, de nouveaux champs se sont ouverts, qui avaient auparavant été presque ignorés par les chercheurs. Il va de soi que cette extension du champ des études sur le cinéma muet a engendré ou, tout au moins, mobilisé de nouvelles méthodes. L'exploration des films eux-mêmes s'est amplifiée sous l'égide des divers festivals consacrés aux films retrouvés ou restaurés, les archives se sont ouvertes plus largement et la systématisation de leur consultation est devenue courante. Pourtant, comme le remarque ici Brunetta, il ne suffit pas, pour faire œuvre d'historien, d'accumuler les informations. Encore faut-il savoir comment les organiser, les articuler et pour quoi faire.

La création d'une nouvelle revue est, on l'espère, la fondation d'une nouvelle discursivité. Aussi est-elle le lieu privilégié pour jeter un regard rétrospectif sur les recherches qui l'ont précédée, pour pratiquer un retour épistémologique, afin d'inventorier les *terrae incognitae* comme les méthodes qu'il faudrait mettre en œuvre pour les explorer.

Dans cette perspective, G. P. Brunetta, considérant qu'il ne faut rien perdre de nos patrimoines cognitifs sur l'histoire du cinéma, nous propose de tirer la leçon des pères que furent Sadoul et Mitry, dont le principal mérite fut de "la préoccupation constante de nous fournir un point de vue".

Tous les auteurs ici réunis ont cette ambition. Point de vue rétrospectif sur les méthodes mises en œuvre, d'abord, et sur les questions que nous pose encore le cinéma des débuts (Elsaesser, Jost). Point de vue sur la périodisation et sur la possibilité de l'articuler à un modèle théorique (Gaudreault, Marion). Point de vue sur les amnésies de l'histoire et de la théorie, qui nous ont fait oublier des champs entiers, comme dans le cas du (discours sur le) *titelloser Film* (Quaresima). Sur les intersections du nouveau et de l'ancien, qui sont à la base de ce nouveau produit de masse que fut le cinéma (Abel). Point de vue, enfin, sur ce que pourrait être une histoire de l'œil qui ne se limiterait pas à raisonner en termes d'influences entre les arts (Albera).

On le voit, les regards se croisent ici plus qu'ils convergent vers un objet rassurant, monolithique et déjà constitué. Mais la tâche de l'histoire comme de la théorie n'est-elle pas de construire sans cesse leur objet, et celle du lecteur de décider *par où continuer?*

[f. j.]

POURQUOI LE CINÉMA DES DÉBUTS?

François Jost, Université de Paris III

Qu'on veuille lire les pages qui suivent comme les propos modestes d'un homme retiré dans sa maison de campagne et qui, pour se distraire de la pluie, s'imagine sous les traits d'un philosophe dans son poêle, faisant le bilan de ce qu'il sait, et qui réfléchit sur la méthode qui pourrait lui apporter de nouveaux savoirs...

Si le cinéma des premiers temps est pour certains une évidence qui s'est imposée à eux, comme à d'autres la Nouvelle Vague ou le Néo-réalisme italien, j'y suis venu un peu par hasard. D'abord tourné vers la modernité cinématographique (Robbe-Grillet, Resnais...), je m'en suis détaché progressivement en déplaçant mon intérêt vers le début du XX^e siècle jusqu'à devenir, si ce n'est un historien du cinéma, du moins un amateur informé. Je ne pars pas de ce trajet personnel pour le seul plaisir narcissique de la bibliographie (auquel aucun d'entre nous n'échappe), mais dans la perspective d'un retour épistémologique. Pourquoi passer de Robbe-Grillet à Lumière, Pathé ou Méliès? La réponse est simple: il y a là, à soixante-dix ans d'écart, quelque chose qui s'invente... Quoi? Plus difficile à dire. Et sur cette difficulté nous butons peut-être quand nous multiplions les angles d'attaque du cinéma des premiers temps, chaque thème d'étude étant un obstacle que nous rêvons d'araser...

Pour dresser un bilan et ouvrir des perspectives, ma méthode sera donc simple et elle empruntera, non sans malice, à celui qui eut l'audace d'en faire un *Discours*. Qu'ai-je donc appris durant cette décennie d'immersion dans le cinéma des premiers temps? Quelles sont mes certitudes? Et, si le savoir se mesure à sa capacité de résistance à l'incertitude, quelles sont les questions que nous pose aujourd'hui le cinéma des premiers temps?

Un cinéma en deçà de la pensée?

Une chose étonne dans le gigantesque mouvement intellectuel qu'a provoqué la parution des deux tomes de Deleuze sur le cinéma: l'absence totale de références aux vingt premières années du siècle (qui commence, pour l'occasion, en 1895). C'est que, pour le philosophe, la pensée du cinéma procède d'une légitimation: celle du visible par l'intelligible, et d'une axiologie: la valorisation de la pensée par la pensée "noble".

La légitimation du visible suit plusieurs voies: soit l'image, le cadre, le montage déclenchent l'activité de l'esprit dans un mouvement qui va de l'image à la pensée (= pensée critique). Soit l'image "reconstitue une sorte de pensée primitive",¹ quand la métaphore nous fait remonter vers la pensée consciente (= pensée hypnotique). Soit il y a identité du concept et de l'image; par exemple, quand la représentation exprime

visuellement une idée (=pensée-action). Toutes ces façons d'aller chercher l'intelligible sous le visible auraient pu être très fructueuses pour le cinéma des premiers temps. Mais aucun ne s'aventura dans les avenues ouvertes par Deleuze pour explorer ce cinéma, parce que, d'un second geste, le philosophe en barrait l'accès.

Dans *L'Image-Temps*, en effet, la frontière est clairement tracée entre les bons et les mauvais films. Face aux historiens, pour qui l'ouverture plus large des archives cinématographiques représenta un gain cognitif, quelle que fût la qualité artistique des documents découverts, se développa un courant critique d'inspiration philosophique qui mit aux commandes la question de l'évaluation esthétique. La sémiologie l'avait évacuée en considérant, dans le sillage des *Mythologies* de Barthes, qu'il n'y avait pas de mauvais objet² et, à sa façon, la tradition historique a poursuivi son exploration du cinéma des débuts avec la même conception en tête. Sans doute, cette indifférence au statut de l'objet étudié était-elle une illusion dont la pragmatique est revenue depuis. Mais, pour la comprendre, il faut avoir en tête sa filiation: héritier presque à son insu de la tradition bazinienne, Metz devait, pour fonder la sémiologie du cinéma, formuler une coupure sémiotique par la transformation du film en discours. Passé ce cap, les types de discours se sont multipliés et il est devenu presque incongru de parler du cinéma au singulier: cinémas de la modernité, cinéma documentaire, cinéma expérimental, films de famille, etc., la multiplicité des régions a finalement rendu caduque l'interrogation bazinienne, *qu'est-ce que le cinéma?* Ou, plutôt, elle l'a déplacée vers la problématique de la spécificité: au lieu de prescrire une esthétique, il s'agissait de décrire les traits discriminants du langage cinématographique. Cette entreprise purement théorique rencontra l'histoire pour des raisons quasi-heuristiques: alors que Metz raisonnait abstraitement sur le plan comme unité minimum, Gaudreault trouva dans les tous premiers films un terrain d'expérimentation *in vivo*. On pourrait simplifier le cheminement de ces années en disant que l'on est progressivement passé de *Qu'est-ce que le cinéma?* à *Qu'est-ce que le langage cinématographique?* puis à *Qu'est-ce qu'un récit cinématographique?*

Or le propre de la démarche deleuzienne est d'avoir fait retour à la question bazinienne, tout en la déplaçant sur le terrain axiologique: le bon cinéma est celui qui pense et il n'est de pensée que haute:

*le mauvais cinéma (et parfois le bon) se contente d'un rêve induit chez le spectateur ou bien, comme on l'a souvent analysé, d'une participation imaginaire. Mais l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a pour objectif plus élevé la pensée et son fonctionnement.*³

Est-ce à dire que, dans ces films qui ne participent pas à "l'essence" du cinéma – c'est-à-dire la plupart –, ne se trouve aucune pensée? Évidemment non et, en ce point, il m'est venu l'envie d'être plus deleuzien que Deleuze.

Si le cinéma des premiers temps m'intéresse, c'est précisément parce qu'il donne à voir un conglomérat métaphysique, pour ainsi dire, d'un siècle finissant. Deleuze et ses épigones excluent le cinéma des premiers temps du territoire de la pensée, parce que, pour eux, la pensée est d'abord le fait des grands auteurs: "Que deviennent les suspenses d'Hitchcock, le choc d'Eisenstein quand ils sont repris par des auteurs médiocres?"⁴ À cette interrogation on pourrait en ajouter une autre: que devient la pensée du cinéma quand il n'y a pas même d'auteur?

Cette problématique a reçu dans les dernières décennies deux types de réponse. L'une

d'elles se fonde sur l'importation des critères axiologiques qui permettent de distinguer la pensée du cinéma et, en premier lieu, la valorisation de l'auteur. Ainsi, du marais des vingt premières années du cinéma se dégagent une ou deux têtes: Lumière, Méliès... Auteur, en l'occurrence, veut dire *artiste*. "Lumière, le dernier peintre impressionniste"... on sait la fortune qu'a eu la formule de Godard. Pour Aumont, qui l'a saisie au bond, c'était l'occasion d'affirmer "la revendication pour le cinéma, sinon vraiment pour Lumière, d'une *place à l'intérieur de la problématique des peintres*".⁵ Lumière coïnciderait avec les questions picturales de son temps et il résoudrait l'obstacle de la représentation du tremblement de la lumière qu'auraient rencontrée avant lui aussi bien Poussin, Velázquez que Chardin. Bien sûr, disant cela, Aumont n'ignore pas que cette vision de Lumière néglige des facteurs essentiels – le public, les salles, la technique... Et ce n'est pas ce que je lui reprocherai. On pourrait lui reprocher, en revanche, d'avoir en tête un modèle de la peinture comme art libéral et de hisser Lumière au rang de peintre en lui attribuant la résolution *par hasard* de questions qu'il ne s'est pas posées... alors même que le questionnement est au cœur de la définition de la peinture comme activité de l'esprit.

Des obstacles épistémologiques...

1. Le "démon de l'analogie"

Si le cinéma des premiers temps est en deçà de la pensée, ce n'est pas qu'il fait montre d'une pensée dégradée ou inférieure, c'est qu'il appartient à la sphère de la main plutôt qu'à celle de l'œil. Tout dans ce cinéma des origines le situe dans les arts mécaniques. Et, à ce titre, il est inutile de sauver Lumière en l'anoblissant par le rapprochement avec la peinture qui lui est contemporaine. J'ai déjà souligné que le cinéma des premiers temps est bien plus proche des peintres médiévaux en raison de:

La vente de la peinture au mètre de surface peinte et du film au mètre de surface impressionnée;

L'anonymat de l'auteur et la valorisation progressive du talent: de même que les peintres, dans la seconde moitié du XV^e siècle à Florence, réclament d'être payés en fonction de leur expérience, et non plus en fonction de la quantité de travail nécessaire, les auteurs de scénario vont revendiquer à partir de 1911-1912 de ne plus être payés forfaitairement au mètre de positif, "mais bien par les exploitants à chaque représentation des films sur l'écran";⁶

La valorisation de la "bande" par le sujet: au XVII^e siècle, la représentation d'une histoire sainte vaut le double de la représentation d'une histoire profane, comme un "grand drame" vaudra le double d'une comédie.

Je ne reviens pas sur tous ces points que j'ai développés ailleurs⁷. M'importent plus les questions que pose cette seconde solution à la problématique de la pensée du cinéma: comment se fait-il que l'œuvre et l'auteur cinématographique aient plus d'affinité avec un modèle pictural ancien qu'avec celui de son époque? Ou, même, avec d'autres pratiques culturelles concomitantes? Interrogation qui en cache une autre, plus radicale: comment lier le cinéma aux autres manifestations culturelles et à l'histoire?

Le cinéma et les autres arts, le cinéma et les spectacles, Cinéma et théâtre... On pourrait presque dire que la coordination du cinéma à autre chose est la maladie infantile du

cinéma des premiers temps. À lire les travaux sur cette époque, on est parfois saisi par le vertige: cartes postales, attractions foraines, mimes... Tous les rapprochements sont bons. Y en a-t-il de plus pertinents que d'autres? À n'en pas douter. Force est d'admettre, cependant, que règne en cette matière un grand libéralisme. Il est bien rare, lors des colloques, que quelqu'un se lève pour s'en prendre à un rapprochement abusif. Et il est vrai que la plupart sont convaincants. De la même manière qu'un commissaire d'exposition peut juxtaposer aujourd'hui *Les Oiseaux*, d'Hitchcock, et un tableau de Braque représentant des oiseaux sans justifier leur lien (citation, filiation, allusion, bon plaisir?), les parallèles ou les comparaisons entre cinéma des premiers temps et n'importe quoi d'autres ne s'appuient pas toujours (à vrai dire: fort rarement) sur le bien-fondé de leur mise en relation. Une chose est de montrer que le fondu au noir est une suite logique de la généralisation de l'éclairage au gaz dans les théâtres, une autre de signaler une parenté iconographique sans autre explication. Ce "démon de l'analogie" (Mallarmé), guidé par la fièvre comparatiste oublie parfois de s'interroger au préalable sur le statut des objets comparés. Lors du colloque de Domitor *Le Cinéma et les arts*, j'ai reproché à un intervenant d'avoir mis en parallèle le cinéma et le mime, alors qu'il s'agissait pour Canudo d'une activité repoussoir, qui l'aidait *a contrario* à définir le cinéma comme art. De quel point de vue considérerait-on en l'occurrence le mime comme un art? Le point de vue de notre "bel et vivace aujourd'hui", pour emprunter encore à Mallarmé? Certes, comme on me l'a fait observer, cette critique aurait pu être adressée à beaucoup d'entre nous. J'y vois une raison de plus pour la regarder en face.

Qu'on sache si la coordination ("et") est une question posée aux stratégies de légitimation de l'époque, à une théorie ontologique ou à une théorie institutionnelle de l'art, voire, à aucune théorie, ne me paraît pas une exigence excessive. Peut-on traiter des relations entre, mettons, cinéma et bandes dessinées, aussi bien dans un colloque intitulé "le cinéma et les autres arts" que dans un colloque "cinéma et médias"? Peut-être, mais pas de la même façon. *Lier*, en l'occurrence, suppose déjà un parti pris que le texte devrait expliciter.

2. Le hasard des calendriers

La pire des coordinations est sans doute celle qui nous est suggérée par la chronologie. Que n'a-t-on entendu cette formule: "ce n'est pas un hasard si le cinéma naît la même année que...", par exemple, les rayons X ou la psychanalyse! Leutrat note que ma méfiance vis-à-vis de la synchronie "quand il s'agit de signaler la double émergence du cinéma et de la psychanalyse à la fin du 19^e, se transforme en une acceptation quand il s'agit des rayons X".⁸ Pour moi, il n'y a rien là de contradictoire. Alors que le paradigme psychanalytique est un mode d'explication qui met beaucoup de temps à s'imposer dans la société, l'invention de Röntgen diffuse très vite auprès du public en raison de son aspect spectaculaire (ce qui était aussi le cas, est encore le cas, pour l'hypnose). Cette hypothèse est confortée par une convergence de faits piochés dans l'histoire du cinéma et de la culture.

Dès 1897, on peut voir *First X Ray Cinematograph Film Ever Taken* (John Macintyre), alors qu'il faut attendre 1920 pour voir une intrigue véritablement fondée sur la psychanalyse. Par opposition, les films fondés sur les rêves, les prémonitions et la clef des songes sont légion... comme ces ouvrages, d'ailleurs, qui se vendent par milliers dans les foires. À l'appui des rayons X vient s'adosser une théorie qui en tire les conséquences pour la photo:⁹ Celle-ci est tellement objective qu'elle est capable de capter ce que l'œil

humain ne peut pas voir, mouvement de l'âme ou objets de pensée. De même que Freud, qui met l'origine du rêve en nous plutôt qu'à l'extérieur, Baraduc fait émaner les fantômes du cerveau de l'être humain, non plus du monde. Seulement, à la différence de la psychanalyse, cette théorie de "l'iconographie de l'invisible fluïdique" passe sans anicroche dans les quotidiens, comme l'atteste le fait, par exemple, que Baraduc fut nommé par l'un de ses opposants le "chéri de la presse". Pour juger encore du bruit de ces théories en France, on notera que *l'Illustration* ouvre son article sur l'invention des Frères Lumière par ces mots: "Le cinématographe fait du tort à la photographie de l'invisible".¹⁰

Ces développements prouvent que toutes les synchronies ne se valent pas et qu'on ne saurait fonder une histoire du cinéma sur les hasards du calendrier, ce qui est d'ailleurs une évidence pour l'historien(ne):

*Lorsqu'on fonde le découpage sur des concordances de dates, on cherche rarement à élucider quel type de relation les événements ainsi juxtaposés peuvent avoir entre eux. On ne tient pas compte de la possibilité ouverte par la notion de multitemporalité, qui permettrait peut-être, à condition de pouvoir définir le 'phénomène cinéma', d'attribuer un rythme propre à son évolution.*¹¹

On a parfois l'impression, à lire certains travaux sur les débuts du cinéma, d'être en présence d'histoires parallèles, qui ne se rencontrent que par des décisions assez arbitraires, au gré des thématiques proposées par les colloques ou les ouvrages collectifs.

Certes, comme le rappelle encore Lagny, le plus difficile n'est pas de multiplier les niveaux, mais de trouver un système d'explication globale. Et on ne peut reconstruire l'histoire à chaque fois qu'on prend la plume! Néanmoins, les historiens nous ont apporté au moins une certitude qu'on ne devrait jamais perdre de vue: celle que le cinéma des premiers temps appartient à la culture populaire. C'est sur cette évidence que je me fonde, par exemple, quand je vais chercher les racines de la conception onirique des premiers films dans la littérature de colportage (les clefs des songes), plutôt que dans la littérature savante.

3. Une histoire sans finalité?

Pourquoi passer de la narratologie et de la sémiologie à l'histoire du cinéma des premiers temps? L'une de mes raisons fut sans doute qu'on m'avait décrit la région comme une île encore coupée du monde, une sorte de *terra incognita* à explorer... Et, comme tout le monde (sauf Lévi-Strauss), j'aime les voyages... Ou, pour le dire de façon moins métaphorique: il y avait là un domaine qui paraissait obéir à des lois autonomes et se développer en autarcie. Cette impression, que j'énonce dans toute sa naïveté, tenait au fait qu'à l'intérieur de la communauté des chercheurs travaillant sur le cinéma des débuts règne une conception de l'histoire assez homogène, qui tend à autonomiser cette période. Plus j'avance dans la connaissance de ce domaine, plus je me demande s'il ne faut pas faire retour sur ces "connaissances non questionnées" qui tiennent à la fois de l'évidence, du dogme et du consensus mou. Parmi celles-ci, vient en tête le refus d'une histoire téléologique, qui pense la première décennie du cinéma en fonction de ce qu'il est devenu. Que met-on sous ce refus, en fin de compte? Dans un article déjà ancien Gaudreault en a bien montré les présupposés de la téléologie:¹²

Il existe un langage spécifique au cinéma dont le code est relativement restreint. Ce langage spécifique est celui qui, finalement, devait nécessairement finir par dominer la pratique cinématographique. La période de premiers temps du cinéma n'est qu'un creuset qui devait permettre à cette forme de spécificité de se révéler.

Et Gaudreault, pour illustrer son propos, d'aller chercher un exemple chez Mitry:

Le film de Porter The Great Train Robbery (Edison, 1903) [...] quoique considérablement dépassé, porte en lui le germe de l'expression filmique et demeure devant l'histoire le premier film qui ait été véritablement du cinéma.

Quinze ans plus tard, le même chercheur, au cours du colloque *La nascita dei generi cinematografici* lance:

Si l'institution cinéma n'existe pas à l'époque du cinéma des premiers temps, il faut peut-être conclure, comme je le professe depuis peu, qu'à certains égards le 'cinéma' des premiers temps n'est pas encore du cinéma (...). Ce soi-disant 'cinéma' des premiers temps n'est pas vraiment du cinéma parce que lorsque nous parlons de 'cinéma' aujourd'hui, ce que nous avons en tête ce n'est pas simplement le fait technique et mécanique de la projection d'images photographiques en mouvement sur une toile, fussent-elles accompagnées de sons enregistrés.¹³

Ainsi, celui qui avait été l'un des contempteurs de l'histoire téléologique en vient à utiliser ses arguments, dans les mêmes termes que l'historien qu'il avait conspué: le cinéma des premiers temps ne serait pas encore du cinéma parce qu'il ne correspond pas à l'image que nous avons du cinéma *aujourd'hui*.

Gaudreault reconnaît d'ailleurs dans un texte légèrement antérieur que "Mitry avait raison". Il y affirme que la vision de Mitry n'était pas téléologique, parce qu'il établissait une solution de continuité entre le cinéma des premiers temps et le cinéma institutionnel. Mais, alors, où est le gain de ces 15 dernières années si nous sommes revenus à la case départ? À quoi ont servi l'ouverture des archives, l'accès aux sources et la construction de nouveaux documents? Pour un observateur d'abord lointain, qui est venu au cinéma des premiers temps parce qu'on lui avait parlé d'une île, la question mérite d'être posée. Est-ce que, finalement, la pratique historique dans notre domaine obéit aux principes qu'elle s'est fixés? Et ces principes sont-ils bien clairs? Je n'en suis pas sûr. La reformulation de la téléologie par Gaudreault semble, à cet égard, bien différente de ce qu'elle était: "la téléologie, ce n'est pas seulement dire *ad nauseam* 'la première fois', c'est aussi dire que Méliès a introduit au cinéma les trucages, le maquillage, les décors et *tutti quanti*".¹⁴ En somme la téléologie se repèrerait à une double attitude: l'obsession de l'origine et le jugement d'une période en fonction d'un devenir. Seul, pourtant, le second critère est véritablement inclus dans la définition du concept: la téléologie, rappelons-le, c'est l'étude de la finalité et une histoire téléologique est donc celle qui pense en vertu d'une fin. La quête de l'origine, quant à elle, relève d'une autre *libido cognoscandi*, pourrait-on dire et, à ce titre, elle ressortit à une autre critique.

À l'histoire téléologique, on reprochera son *chronocentrisme*, qui identifie le point de

vue présent à la meilleure position pour juger le passé; elle repose aussi sur l'idée que les historiens d'aujourd'hui savent *mieux* (si ce n'est *plus*) que les acteurs d'hier. L'obsession de l'origine, quant à elle, part de l'idée inverse: celle de réjoindre la position temporelle des acteurs du passé et d'éprouver cette première fois avec eux. Or, évidemment, il y a beaucoup de présomption ou de naïveté à prétendre trouver cette première fois malgré la perte d'une majorité de films. Si l'on peut s'interdire cette recherche de l'origine, en revanche, l'expérience montre qu'il est plus difficile de tenir à distance l'idée d'une finalité. Quand Gaudreault pense, par exemple, l'acteur en partant de la captation pour arriver à la mise en chaîne,¹⁵ il n'évite pas de penser une évolution qui aboutit finalement à la formule figée par l'institution cinématographique. Certes, cette évolution est plutôt pensée en termes de complication d'un système qu'en termes de progrès, mais le résultat est le même: tout se passe comme si la présence de l'acteur devant la caméra devait aboutir à ce qu'elle sera...

Plutôt que de se battre contre ce monstre du Loch Ness, toujours près à ressurgir, qu'est la téléologie ne vaudrait-il pas mieux le domestiquer, pour le maîtriser enfin? Acceptons l'idée qu'il n'est d'invention, de conception ou d'artefact, sans l'imagination de sa finalité et sans illusion sur sa nouveauté. Au lieu de mettre entre parenthèses, au nom d'un principe de précaution, la question de la finalité et de la nouveauté, faisons avec. Non plus en adoptant le point de vue de Sirius, mais en envisageant les finalités poursuivies par les acteurs de la communication eux-mêmes, à une époque donnée, et le sentiment de nouveauté qui accompagna tel procédé, telle technique ou tel dispositif.

Deux hypothèses...

1. L'invention du gros plan

Prenons le gros plan. Il est sans doute dérisoire d'affirmer que tel film est le premier à l'utiliser. En revanche, si l'on veut comprendre pourquoi il s'institutionnalise, on ne peut éviter de s'interroger sur ses premières occurrences attestées et sur sa généralisation. Une chose est de l'utiliser pour provoquer un effet digne du cinéma d'attraction, comme *The Big Swallow* (Williamson, 1901), une autre d'en user comme un *cut-in*, pour rendre l'action intelligible (*The Little Docto*, Smith, 1900), une autre enfin de rendre lisibles les jeux de physionomie de l'acteur (1912). Faut-il conclure, avec Sirois-Trahan, qu'"une nouvelle façon d'envisager 'le champ de l'appareil' a modifié le 'jeu des artistes', ce qui a fini, grâce à une possibilité de dramatisation plus grande, par transformer la construction des scénarios?"¹⁶ Ce n'est pas sûr. Si la question de l'origine est difficile à résoudre, ce n'est pas en raison des sources – lacunaires ou incomplètement explorées –, mais parce qu'elle suppose de sortir du cercle infernal de la poule et de l'œuf. En l'occurrence, j'aurais tendance à établir un autre système de causalités.

Deux points semblent indubitables: le premier est que, pendant plus de dix ans, le cinéma limite les avancées de l'acteur vers la caméra par une barre, pour lui conserver une "grandeur naturelle". L'autre que la généralisation du gros plan est liée à la modification du jeu du comédien qui exprime plus par son visage. Que le passage d'un modèle à l'autre accompagne celui "du cinématographe au cinéma" est probable. Ce n'est qu'une façon parmi d'autres, cependant, de décrire cette mutation, qui touche bien

d'autres secteurs du film. Reste à savoir pourquoi, à tel moment de l'histoire, il devient *possible* de toucher à ce paramètre qu'est la grosseur de plan. Récapitulons: l'analyse s'est fondée sur *une première fois* (le moment inaugural où l'on se permet le franchissement de la barre) et on a répondu par une finalité qu'assignait les producteurs à cette infraction à la règle antérieure (faire voir la physionomie). Un tel raisonnement n'a rien de répréhensible du point de vue de la méthode... même si elle va partiellement à l'encontre des préceptes exposés plus haut. Seulement, nous ne pouvons contenir une question rentrée sur la raison profonde de ce changement. Or, force est de constater que la réponse n'est pas dans les sources concernant la mise en place du gros plan, mais dans les hypothèses théoriques que nous pouvons formuler, *étant donné ce que nous savons par ailleurs* de ce cinéma des débuts.

Le dogme de la grandeur naturelle coïncide avec l'ère de la naturalisation du cinématographe. Pour que l'illusion fonctionne, il faut que le spectateur s'identifie anthropologiquement (j'allais dire: anthropométriquement) à cet autre qui s'agite sur l'écran, ce qui implique, moins de retrouver le point de vue du spectateur de l'orchestre, que de pouvoir *se mesurer* à lui. Dans le cinéma de l'identification anthropologique, le gros plan existe, mais pour exalter l'invention cinématographique. Ainsi, Méliès, qui sait bien, lui aussi, qu'il doit respecter cette conformité des échelles pour que la magie fonctionne, utilisera celui-ci pour réaliser tel ou tel trucage proprement cinématographique (*L'Homme à la tête de caoutchouc*, 1901). Quelques décennies plus tard, la télévision retrouvera plus ou moins intuitivement cette règle et privilégiera, à l'inverse du cinéma, le gros plan de visage qui, à sa manière, retrouvera cette mise en proportion avec le téléspectateur, compte tenu de la taille du "petit écran".

Ce stade de l'identification anthropologique a les films qui lui conviennent: l'esthétique du tableau ou la poursuite, qui ont toutes deux en commun de montrer des actions dont le système des causes est soit connu (les *Passions*), soit lisible. Le cinéma de l'intégration narrative opère deux changements profonds: en premier lieu, il construit des intrigues qui ne repose plus sur la seule action, mais qui met aussi en jeu la profondeur d'une psychologie. Du coup, on ne peut se contenter d'une sémiologie des gestes, il faut rendre lisible les moues et les expressions du visage, support privilégié de l'âme dans nos cultures.

De surcroît, la construction des personnages se différencie de la représentation des personnes par le fait qu'elle repose non plus sur une identification anthropologique (*ceci est un homme*), mais sur une identification imaginaire, sur la faire-semblance (*je feins d'être cet homme ou cette femme*). Or entrer dans la peau d'un être de fiction ne nécessite ni une illusion parfaite (les enfants suivent avec passion des dessins animés schématiques ou des spectacles de guignol), ni même l'existence de personnages anthropomorphes (les animaux, qu'ils soient en peluche, numériques ou vivants ont toujours été d'excellents vecteurs du récit). L'identification imaginaire suppose, en revanche, que les comportements soient corrélés à des choix, des décisions, qui doivent être visibles tant que le canal sonore reste secondaire. L'identification anthropologique facilite l'accès à la réalité et à la magie, l'identification imaginaire règle celui de la fiction. Il n'est donc pas très étonnant qu'il ait fallu asseoir la première pour rendre possible la seconde. Ce qui m'étonne plus, en revanche, c'est l'écart temporel qui sépare la période "magique" du cinéma de celle de l'intégration narrative. Cette antériorité de l'une sur l'autre est-elle due au "hasard des calendriers", la personnalité de Méliès, ou peut-on déceler une logique sous la chronologie? À cet égard, la lecture de Bergson laisse songeur...

2. L'antériorité de la magie sur la fabula

Le philosophe montre, en effet, que l'activité fabulatrice prend son essor avec la magie et la religion avant de s'appliquer à la fable.

Celle-ci, dit-il, n'a que laisser aller pour fabriquer avec les personnalités élémentaires qui se dessinent primitivement des dieux de plus en plus élevés comme ceux de la fable, ou des divinités de plus en plus basses comme de simples esprits, ou même des forces qui ne retiendront de leur origine psychologique qu'une seule propriété, celle de n'être pas purement mécaniques et de céder à nos désirs, de se plier à nos volontés.¹⁷

On aurait aucun mal à établir un parallèle entre cette antériorité de la magie et de la religion sur la fiction et le début du cinéma: n'a-t-il pas, lui aussi, commencer par là? Les Passions, l'histoire religieuse, Méliès magicien? Ce ne sont encore que des rapprochements superficiels. À regarder de près les films de Méliès, *Les Deux sources de la morale et de la religion* à la main, on sent bien qu'entre cette activité fabulatrice, qui fait ses premiers pas au cinéma, et le schéma bergsonnien existent des affinités plus secrètes, qui incitent à chercher dans le cinéma des premiers temps une sorte de religion impensée et endémique. À preuve ces deux phénomènes qui m'intriguent depuis longtemps dans les premiers films:

la forte récurrence des apparitions et des hallucinations: revenants, souvenirs, prémonitions ou apparitions saintes;

l'animation des statues, particulièrement répandue chez Méliès et développée magnifiquement par *Il Fauno*.

Pour m'expliquer ces deux faits, qui m'ont frappé dès que j'ai eu l'occasion de visionner des films de cette époque en grande quantité, j'ai avancé un faisceau d'explications que l'on pourrait réduire à deux croyances. La croyance, en un sens, centripète, que les phénomènes que nous considérons aujourd'hui comme "mentaux" sont en fait "objectifs", qu'ils viennent de l'extérieur. La croyance, centrifuge celle-ci, que le phénomène psychique est apte à s'extérioriser et à s'objectiver, et que la photographie peut capter cette émanation. Dans tous les cas, que l'on considère ces phénomènes comme objectifs parce qu'il viennent de l'extérieur ou qu'ils soient objectivables, le film, joue le rôle d'écran, c'est sur sa surface que viennent se projeter l'intérieur et l'extérieur. Et je crois avoir prouvé – à partir de l'examen de la presse, des pratiques culturelles des foires, des croyances populaires, etc. – que ces explications ne relevaient pas d'un rapprochement hasardeux, d'une pure concomitance, mais qu'elles obéissaient globalement à ce que j'ai appelé avec Deleuze une "métaphysique de l'imagination" propre au XIX^e.¹⁸

Personnages qui s'échappent d'un dessin (*La Ligne magique*), cartes qui libèrent des personnages vivants (*Cartes vivantes*, *Menuet lilliputien*), affiches d'où s'échappent les sujets photographiés, prenant vie au point de s'attaquer aux humains et, singulièrement, aux forces de l'ordre (*Affiches en goguette*). Et, surtout, statues qui s'animent (*La Statue animée*, 1903; *Le Royaume des fées*, *Le Banquet de Mesmer*, etc.). En multipliant les passages de la fixité au mouvement, Méliès n'en finit pas de donner sens à l'expression "photographie animée". Loin de se contenter de cette nouvelle invention qu'est le cinématographe (= "simplement le fait technique et mécanique de la projection d'images photographiques en mouvement sur une toile"), il décline surtout à l'envi le souffle de *l'anima* dans la matière inerte, le vieux rêve d'une âme qui donne vie.

Assurément, à confronter les films de Méliès à l'épreuve de l'iconographie, on a aucun mal à montrer qu'ils héritent de toute une symbolique populaire où l'âme est figurée par femmes-fleurs ou des femmes-flammes.

Mais pourquoi Méliès ravive-t-il cette symbolique? Pour émerveiller le public... Parce qu'il est magicien... Cela ne dit pas pourquoi ces images fascinent. La réponse est, me semble-t-il, dans Bergson: qu'importe les objets sur lesquels elle s'exerce... l'activité fabulatrice face à ce nouveau média qu'est le cinéma ne retient qu'une chose: la possibilité qu'il donne de transfigurer le banal, objet ou homme, en support de fantasme. Déjà tout Bazin pointe dans cet animisme, que Bergson met à la base de tout désir de fiction: refuser aux choses d'être purement mécanique et les faire céder à nos désirs...

L'étude du cinéma des débuts, on le voit, pose autant de questions qu'elle en résout, ce qui, à n'en pas douter, est un signe de vitalité. Nous avons accumulé un nombre impressionnant de données et de connaissances historiographiques sur cette période, mais il manque encore, je le crois, des grands modèles explicatifs susceptibles de construire la causalité.

L'un des buts de cet article était de lister les obstacles épistémologiques qui nous bouchent l'accès à de telles questions – le démon de l'analogie, qui voit des ressemblances partout, le hasard des calendriers, qui fait de la concomitance une explication, et la lutte contre la téléologie, combat donquichottesque voué à l'échec, qu'il vaut mieux retourner contre elle. Les recherches sur le cinéma des débuts nous ont apporté quantité d'informations sur le *comment*, il est temps de faire des hypothèses sur le *pourquoi*. Deux ont été proposées ici: l'une, née du commentaire d'un autre, sur la généralisation du gros plan; l'autre sur l'animation de l'inerte comme réponse à l'interrogation qui ouvre cet article: pourquoi le cinéma des débuts emprunte à un modèle ancien de la peinture et non à un modèle contemporain? Il est temps de répondre: parce qu'il n'est pas conçu comme une activité fabulatrice, mais comme une activité purement mécanique où les tourneurs de manivelle sont substituables aux autres. Si Méliès apparaît comme le premier cinéaste – au sens que l'on donnera plus tard à ce mot (et n'en déplaise aux contempteurs de la primauté) -, c'est qu'il voit dans le dispositif cinématographique une possibilité unique d'accorder le monde à nos désirs. Ou, plus exactement, c'est qu'il met l'activité fabulatrice au service de l'espoir que susciterent toutes les inventions de la reproductibilité technique: celui de repousser la mort... Quand on fut revenu de cet espoir, l'activité fabulatrice demanda un peu plus que cet animisme généralisé: la création des personnages et de récit.

Une telle conclusion, j'en ai peur, est à mille lieux de cette attitude prudente que je demandais aux historiens. J'assume néanmoins cette position car j'ai la conviction que nous avons assez de connaissances sur le cinéma des premiers temps pour risquer des modèles susceptibles de nous restituer sa pensée. La philosophie du cinéma des premiers temps reste à écrire.

1 *L'Image-Temps* (Paris: Ed. de Minuit, 1985), p. 208.

2 Ou, plutôt, la sémiologie après Metz. Car celui-ci, dans *Les Essais sur la signification au cinéma* (Paris: Klincksieck, 1968), affiche clairement ses goûts et va jusqu'à identifier le cinéma aux grands cinéastes "Les grands cinéastes (or il est puéril de toujours dire que le cinéma, ce n'est pas eux, car alors, qui est-ce?) ont évité le paradigme..." p. 75.

- 3 Avant-propos de *L'Image-Mouvement* (Paris: Minuit, 1983), p. 219.
- 4 G. Deleuze, *L'Image-Temps*, cit., p. 213.
- 5 *L'Œil interminable* (Paris: Librairie Séguier, 1989), p. 27.
- 6 *Ciné-Journal* (6 janvier 1912).
- 7 F. Jost, "La mano e l'occhio"/ "La Main et l'œil", *Fotogenia, Oltre l'autore I*, n° 2 (1995), pp. 39-56 et pp. 154-163; repris dans *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux image* (Montréal-Paris: Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck, 1998).
- 8 In the Upper Room...", Introduction au *Temps du Regard*, cit., p. 11.
- 9 Baraduc, *L'Âme humaine: ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible Fluidique* (Paris: G. Carré, 1896).
- 10 *L'Illustration* (30 mai 1896).
- 11 M. Lagny, *De l'histoire au cinéma* (Paris: A. Colin, 1992), p. 112.
- 12 "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", in J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1989), p. 54.
- 13 "Les Genres vus à travers la loupe de l'intermédialité", in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (sous la direction de), *La nascita dei generi cinematografici/ The Birth of Film Genres* (Udine: Forum, 1999), pp. 89 ss.
- 14 "Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: Comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut relire)...", in M. Marie, J. Malthète, *Georges Méliès, Illusionniste fin de siècle* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997).
- 15 N. Burch, "Passion, poursuite: la linéarisation", *Communications*, n° 38 (1983), pp. 30-49.
- 16 "Le Passage de la barre: transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps", Actes du colloque d'Udine 2001, *L'uomo visibile* (à paraître).
- 17 H. Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932) (Paris: Presses universitaires de France, 1958), pp. 172 ss.
- 18 Cf. *Le Temps d'un regard*, cit.

WRITING AND REWRITING FILM HISTORY: TERMS OF A DEBATE

Thomas Elsaesser, Universiteit Amsterdam

Introduction: Back to the Future with Early Cinema?

Early Cinema has become important for several interconnected reasons, both historical and theoretical, suggesting that the study of Early Cinema is important not only for its own sake, but for our understanding of contemporary and maybe future media culture. This article gives a brief overview of the present state of studies in Early Cinema, emphasising the difference between the so-called “New Film History” and more traditional ways of conceptualising the history of the cinema. The occasion also gives me an opportunity to reaffirm my faith in the joint – and truly international – effort among archives, curators and scholars, to rescue for posterity the very rich heritage of the first years of the cinema. As a film historian and university teacher, I have always been interested in the origins of the cinema, but I have not always fully appreciated what was at stake. In the 1960s, when I began to write about film, I did not challenge conventional opinion, namely that the films of the Lumières, of Méliès, Edison, Messter and Hepworth (to name some of the pioneers) were interesting mainly by their primitive art lessness, when compared with what came after: the films of Griffith, Sjöström, Stiller, or Maurice Tourneur. Charming and naive, the films from 1896 to 1912 seemed to testify to the childhood of a medium which I loved only in its maturity and adulthood.

A number of events during the 1980s radically changed my mind on this. Most dramatically, it was *Le Giornate del Cinema Muto*, held annually in Pordenone, Italy since 1981. This event, which combines extensive retrospectives of rarely seen, recently rediscovered or restored films, with meetings between scholars and archivists, is justly famous for revolutionising our view of the American cinema of the 1910s. But it has also contributed enormously to our knowledge of Early Cinema in Europe, due to the retrospectives of different national cinemas: Italian cinema, French Gaumont and Pathé productions, the Early Cinema of Denmark and Sweden (1986), of Russia (1989), of Germany (1990). The one single event, however, which prior to Pordenone had gathered the world’s leading experts on Early Cinema, and which in turn inspired many scholars to take a second look at the very first years of the cinema, was the 1978 FIAF Conference held in Brighton, England. There, for the first time, a group of curators and historians systematically viewed and discussed most of the surviving films from 1900-1906.

The reports and papers presented there were a revelation, and since then, a veritable explosion of scholarship devoted to Early Cinema has occurred. Already in the early 1980s, the material seemed to me so rich in the perspectives it opened, and so fundamental for helping us to rethink the history of the cinema that, after co-organising a

conference on the emergence of narrative (*Space Frame Narrative*) at the University of East Anglia in 1982, I decided to edit a collection of essays by the leading scholars in the field, which was published in 1990, under the title *Early Cinema: Space Frame Narrative*.

What I want to do, then, is to give a rapid overview of why I think the study of Early Cinema (roughly, from 1895 to 1917) has become so important, not only for its own sake, but for our understanding of contemporary culture.

Why Early Cinema?

It is not difficult to discern a conjuncture of several factors which has contributed to the renewed interest in Early Cinema. Firstly: It has become commonplace to say that this century has seen a quantum leap in the function of the audio-visual media, bringing with it the sense that we need a new archaeology of our culture, the irreversible shift from one representational code (in which our notion of truth, our system of rationality was based on and supported by print), to another representational code (increasingly relying on, defining itself and communicating via the combination of sounds, images and graphics, alongside narrative and argumentative discourse). The approaching centenary of the first public showings of projected images is therefore a convenient marker to begin to undertake this archaeology.

Secondly, and more specifically, the revival of interest in Early Cinema came from a pressing sense that the models for understanding the cinema, and the histories derived from these models, were inadequate, contradictory, unsound. Three basic assumptions in particular, have seemed in need of revision: that film history is the history of individual films; that the development of cinema has been in the direction of greater and greater "realism;" and that this drive for realism explains why the cinema became a narrative medium for telling fictional stories. But when we look at the introduction of sound or colour, for instance, we realise that sound was first used mainly in musicals, and that colour at first connoted "fantasy:" in both cases, realism was associated with that which the new technologies displaced. However, if we look at the history of Early Cinema, even this revision gets considerably more complicated: early films were rarely silent, and indeed the technology of sound synchronisation was already very sophisticated by around 1906. Secondly, Early Cinema was not in black and white, but at a rough estimate, about 80% of it was stencilled, tinted or toned, which is to say, "in colour." This raises not only questions of evidence, of accuracy, of individual film prints and their history, but more fundamental questions. Why was this knowledge repressed for so long? Why was industrially produced sound film delayed for so long? Why did colour disappear in the early to mid-1920s, and not reappear until the late 1930s? This in turn raises an even more fundamental question: why did the cinema appear when it did, which is to say why did it take so long to appear at all? What are the reasons for the delay of cinema? To the history of what had been, there needed to be added the history of what might have been, or at least an awareness of dead-ends and paths not taken. For what became increasingly evident was that no inevitable logic about the development of the cinema could be derived from technology itself: many of the features we now associate with the cinema, such as safety film, colour or sound were discovered well before they were adopted by the film industry. Solving the technical problems associat-

ed with film was no guarantee that these might be implemented: too many other variables, from cost factors to patent rights, from monopolistic exploitation of a market to trying to gain a competitive edge over a rival. Such interrogations run counter to any linear conception of “progress” in film history, they also challenged the notion that mankind had always been waiting and dreaming of the cinema, ever since stone-age man had painted outlines of animals on the walls of his caves.

Already in the late 1960s/early 1970s we find a radical critique of “idealist” film theory and its notion of both origin and teleology (Jean Louis Comolli, Jean Louis Baudry, Noël Burch) in the name of a new (epistemological, archaeological, non-linear, “materialist”) history. Early Cinema (or as Burch called it, “primitive cinema”) seemed a useful way of challenging the linear, organic account, not least because so many of the films made before 1905 seemed incomprehensible when viewed by the standards of classical cinema (see Burch’s important essay “Porter or Ambivalence”).¹

Parallel to this predominantly French, theory-oriented challenge to film scholars from the 1950s like André Bazin and Jean Mitry, we also find, among American film historians, a more empirically minded critique of traditional film history (which had until then been, by and large, the story of pioneers, of “firsts,” of adventure, discovery, of great masters and masterpieces). Robert Allen, Douglas Gomery, Charles Musser, Janet Staiger, Kristin Thompson, Russell Merritt and others demanded more exacting scholarship, and in the process, challenged the accounts of Terry Ramsaye, Lewis Jacobs or Arthur Knight in the name of different determinants (mainly economic, industrial, technological rather than artistic or biographical) and different kinds of evidence (demographic data, business files, law-suits and patent wars rather than anecdotal or interpretative evidence). Yet they also showed how closely the cinema was imbricated in other media, such as vaudeville, Hale’s Tours, travel and colonialism, the popular stage melodrama, the burlesque (the “media-intertexts” as they came to be known, of Early Cinema).

The cinema, in other words, was itself part of the enormous transformations that reshaped, in the name of “modernity” and “modernisation”, our idea of work and pleasure, the private and the public sphere, leading to the progressive industrialisation and commercial exploitation of entertainment, tourism and leisure). From this vantage-point, Early Cinema could be seen as quite distinct from what came after, suggesting less of a continuous progress towards classical Hollywood cinema and more a series of “breaks,” shifts and reorientations. But it can also be understood from a contemporary perspective: in the patent wars, the cartel formation, and the rush for making popular films we recognise today’s struggle to acquire the kind of software, which allows the manufacturers of the hardware to impose their operating systems as the “industry-standard” on to a particular branch of the entertainment business.

This also has implications for the way we think of cinematic style. Writers of the “New Film History” were not looking for the film which had the first close-up, or the first eye-line match, or the first trick shot. Such issues of originality and influence belonged to the paradigms of the individual artist or of romantic genius, which – derived from literature and art history – were seen as inappropriate for the history of film styles and cinematic practice. Instead, scholars became interested in when and how such devices became the “norm,” when and how they imposed themselves as a general practice, or when they were accepted not as the marks of an artistic avant-garde, but as the stock-in-trade of the filmmaker working for the public at large.

Film and the Other Arts

Thus, the champions of Early Cinema are in a counter-current also to the many histories of the film that try to define the “essence” of the 7th art, by contrasting it with the plastic arts, music, literature, painting and architecture. However, while it may seem that the “New Film History” simply views cinema as an industry, and film as the commodity which this industry produces, there is actually a very vivid interest in redefining the relation between film and the others arts, though perhaps not so much as individual creative acts, and more as “media” competing for public attention and the public sphere of culture.

Take the example of literature. While traditionally, much time had been spent on the question of adaptation, on comparing a novel with its transposition to the screen, historical research, notably by Nicholas Vardac, and more recently, by Rick Altman, showed that many popular novels of the late 19th were throughout the 1880s and 1890s adapted into plays for the popular theatre, before they became, in the 1900s, the material for filmed adaptations. When we come to the 1910s, at least in the United States, the greatest literary influence on the cinema is not the novel, but the short-story, itself the product of the expansion and popularity of the monthly magazine, made possible by cheaper paper and printing techniques.

As far as the theatre is concerned, the direction of recent research has been to differentiate more precisely between different kinds of theatre, and besides the bourgeois theatre, to explore the very rich and varied traditions of vaudeville, variety theatre, music hall and other staged entertainments as precursors, rivals or intermediaries, when it comes to understanding the interaction between the popular, the respectable and the less reputable in popular spectacle arts. Early Cinema, in each case, both drew on and transformed these arts, which is particularly important when it comes to understanding the (often non-narrative, sketch-like) subject matter of the first films, but also their manner of presentation, which makes them seem to us incomplete or incomprehensible, but would have made perfect sense to their original audiences, since they were already familiar with the gags or comic routines from vaudeville.

When it comes to the visual arts, the situation is once again, more complex than mere borrowing or influence would suggest. What is typical of the first phase of the cinema is the fact that before it became a predominantly narrative medium (i.e. from around 1907 onwards), much of the cinema’s pleasure derived from its illusionist capacities, its trompe-l’oeil techniques, its animation sequences and trick shots – in short, its affinities with stage magic on the one hand, and a baroque or at any rate non-realistic image tradition on the other. Tom Gunning and Donald Crafton, for instance, have written important new studies of the Méliès tradition, and of animation pioneers like Emile Cohl.

The Archives and the Film Scholars

At the same time, the 1970s also saw a new urgency on the part of film archives about the preservation and accessibility of the surviving materials from the early period, partly in response to specific crises in film archiving (the Langlois Affair in Paris, various fires of nitrate film – Sweden, George Eastman House –, the fate of the Desmet

Collection in Amsterdam), partly because the natural lifespan of nitrate film was coming to an end, but also partly in response to the increased demand being made on all kinds of audio-visual records by television, with its hunger for authentic material for political, documentary, biographical, educational programmes.

This in turn required the collaboration between scholars and archivists, the sifting and processing of filmic and non-filmic material, but also ways of reliably identifying films, and thus methods of dating, attributing, periodising films and especially film-fragments. Hence the need for establishing not so much aesthetic criteria of excellence and artistic value but of normative and comparative criteria.

As one would expect, such diverse motives do not make for unanimity. Indeed, there is a quite perceptible tension between scholars with an interest in Early Cinema as part of a “cultural” or ideological or theoretical history, and scholars who are only concerned with micro-analyses, who are revisionists and neo-empiricists. On the other hand, it is remarkable – and sign of the vigour of this field of research – that the diverse contributions do actually form part of a debate, that there is a perceptible coherence and a central set of issues and problems of which almost every scholar of Early Cinema is aware.

Film Style

One of the central issues is that of film style, defined not as the visual flair of an individual director, but as the formal characteristics of works that are similar either in provenance (e.g. Pathé productions, Vitagraph films), in period (say, the multi-shot films between 1900-1906), or genre (the chase films or filmed versions of the Passion). This idea of style, first put forward by Early Cinema scholars such as Barry Salt, looks for the “zero degree” of a given filmmaking practice, that is, what would have been considered the profession’s own practice in lighting, camera work, or composition. To this one would add the limits and constraints imposed by the technology available at the time, which requires detailed knowledge of the equipment available and in use at the time, as well as a study of manuals and trade publications. Salt also regarded the average shot length in a film as telling us much about style. Pursuing a similar objective, Noël Burch argued that one could identify, for instance, in the cinema before 1907 a distinct style paradigm, typified by frontal staging, a “flat” screen space, non-centred action, and various other formal features. Proceeding inductively, Burch recognised what all these features had in common: they emphasised the autonomy of the shot as a complete scene, and the priority given to spatial coherence over temporal logic. This, in essence, was what he called the “Primitive Mode of Representation” (PMR) which he distinguished from the “Institutional Mode of Representation” (IMR). For Burch, the object of inquiry was explain the interdependence and dialectical relationship between the two, which could be explained in terms of distinct historical and ideological factors. Hence his interest in the filmic avant-gardes and in alternative national cinemas, such as that of Japan, or of Germany and Russia in the 1920s. Far from simply developing from the primitive to the classical mode, the history of the cinema for Burch is involved in a constant process between aspects of the primitive and the institutional mode, each responding to a certain set of problems and constraints.

The parameters that have been identified as pertinent for Early Cinema include, apart from shot length, that of shot scale and shot density, of deep staging and shallow stag-

ing, of shot division (e.g. into different playing areas: left/right, foreground/background), and the presence or absence of off-screen space. Together, or in certain combinations, such parameters may be said to constitute a coherent system, and therefore a style. When, for instance, André Bazin contrasted montage on one side and the long take on the other, he was applying the parameters of shot scale, shot length, and staging (shot density), in order to construct two contrasting stylistic systems. Early Cinema studies have begun to historicise these systems and to locate the reasons for the mutation of stylistic features, in order to be able to explain change, and to create the basis for historical periodisation. Style, especially when treated as a series of interdependent variables, can thus be a very important tool for the film historians. Ben Brewster, for instance, has combined the index of staging (deep-staging vs shallow staging) with that of shot length (slow cutting vs fast cutting) to arrive at a possible stylistic system which could be the basis for differentiating between European styles and American styles in the 1910s.

From Film History to the History of the Cinema

The double historical conjuncture – that of the cinema between 1896 and 1917, and of its rediscovery in the late 1970s – does situate Early Cinema also in a wider context, the one opened up by the revitalisation of film theory during the previous decade: the late 1960s and early 1970s. Hence, several sets of questions have influenced the debate: firstly, when and how did the very diverse technical processes and economic pressures behind early film production undergo the kind of integration that was necessary to turn filmmaking into the film industry? Secondly, how did this industrial logic impose itself to the point of becoming inextricably bound up with the textual logic of the cinema we call “classical”? Perhaps most intriguingly, given that the cinema manifests a unique combination of the drives towards pleasure and intelligibility, what is its psychic dimension, its connection with and extension of those older and more permanent desires to picture the world in images and to experience it as doubled and mirrored?

In trying to answer these questions, a new terminology emerged: alongside the need to define and delimit the cinema’s “mode of production” (can we talk about Early Cinema as “artisanal” and workshop-based, while post-1917 cinema is different, because it is an industry?), Burch introduced the term “mode of representation,” meaning thereby the different kinds of logic of the visible, the different technical but also psychic “dispositifs” of showing and projecting which marks the Early Cinema off from what came later. In short, what the concentration on Early Cinema had brought was to reorient scholars away from film history as the history of films to film history as cinema history (the history of exhibition practice, of audiences, of the social and physical spaces where the cinema was experienced, as well as the history of the institutions – industrial as well as legal – which needed to be developed for the cinema to become a mass medium).

Many other histories, it now seemed, had to be considered as part of the history of the cinema, and it greatly expanded the sphere of expertise on which a film scholar could draw. There was the general history of modern technology, and in particular, its phases of invention, innovation, implementation, its cycles of research and development, of diffusion. Thus, the history of capitalism, its developments from competitive, via cor-

porate to multinational capitalism became as much an integral part as were the histories of related technologies of reproduction, transmission and representation. The phonograph, the typewriter, the telephone, the machine gun and even the sewing machine were seen as belonging both historically and sociologically to the same technological environment to which we owe the kinoscope and the cinématographe (two *apparati* which differ from each other not so much in their technical specification as they do in their social uses, or “social imaginary”).

A Gathering of Audiences

Implied in the shift from film history to the history of the cinema is also a quite noticeable impulse to study audiences and the history of spectatorship. If it has always been evident that the rise of the cinema depended on its huge popularity, the conditions of this popularity had never been seriously investigated. On the contrary, scholars in the past had to make a case for studying the cinema seriously, despite its popularity with general audiences rather than because of it, if they did not want to risk the charge of crass commercialism. What the example of Early Cinema offered was the realisation just how complex and diverse had been the processes by which audiences had to be gathered, and audiences had to be “built” that would regularly return to the cinema and make it a focus of their leisure life. Starting with travelling shows, and as parts of the vaudeville programme, films only were gradually projected at fixed sites, thus establishing the principle that it was economically more profitable to show different films to the same people, rather than the same films to different people.

This in turn meant that exhibitors were dependent on film-exchanges, i.e. “distributors,” instead of buying films outright. Along with the rise in purpose-built film theatres, the so-called “nickelodeons,” the increasing power of the film exchanges profoundly altered the cinema as an institution: not only the physical spaces where films were seen (the architecture, the amenities, the social environment), but also the types of films (from one-reel films to full-length narrative films), and perhaps most significantly, the audiences. It has been shown how, in the period between 1905 and 1909 the cinema industry began to attract a more middle-class audience, and also a female audience, finally targeting the so-called “family audience” that became the mainstay of the film-going public from the mid-1910s to the mid-1960s.

Early Cinema therefore can be characterised as that period when the exhibition context was still so strong that it exerted control not only over production, but also over how films were being interpreted by their audiences. Charles Musser in particular has documented the way that films depended for their meaning on what he calls the “screen practice” of individual exhibitors, and how a veritable struggle for editorial control typifies the relation between exhibitors on the one side and producers on the other. Not only were early films not “silent,” because an elaborate musical programme would accompany all performances, but both the commentary of a “lecturer” as well as the programming itself (i.e. the order in which single-reel films were shown) could alter the viewing experience. An often quoted example is the shot of the gunman firing his gun at the audience in E.S. Porter’s *The Great Train Robbery* which could be shown at the beginning or the end of the film – a choice that would seem nonsensical to a modern audience, used to the precise place and narrative integration of such a crucial visual and dramatic event.

It is a good example of how the study of Early Cinema has given a new status of evidence to hitherto unexplored non-filmic sources and documents, such as exhibitor's catalogues, the advertisements in trade papers, or the records of a local cinema. How important for a historian a collection can be has been demonstrated by Roland Cosandey's work on the Abbé Joye Collection at the National Film Archive in London, because the films there reassembled are in themselves a history of film-spectatorship, as well as a document of the Catholic Church's use of the new medium. Similarly, the Desmet Collection in Amsterdam, which provides such an important resource for the study of the international dimension of Early Cinema, is based on the films exhibited in a particular cinema, and therefore allows one to reconstruct the actual way in which films were seen, as well as how audiences might have responded. At the limit, each film is an original, because its physical state, its splices or markings give precious information about the exhibition practice. Similarly, each performance of a film becomes a singular and unique event: often, cinemas rivalled with each other not by the film they were showing but by the size of the orchestra, or the wit of its lecturer – aspects of the film performance known to the audience.

The move away from the film-text to the context of exhibition, to spectatorship and the attraction of audiences not only signals an awareness of the institutional factors influencing the style and content of films, it also represents a pragmatic turn in a more narrowly linguistic sense: the conviction that meaning is not inherent in the filmic-textual articulation, but derives from what different (groups of) spectators make of a film. This stands in contrast to the semiological and psychoanalytic currents in film theory which was looking to how the text constructs the spectator, positions him/her as a (gendered) subject. Students of Early Cinema asked instead how spectators experience film-texts in determined contexts which make them meaningful in the spectators' time and place.

Early Cinema, then, provides in a very real sense a juncture between film history and film theory in the form of a "historical pragmatics:" to understand how films are understood (adapting a famous phrase of Christian Metz), by understanding how historical spectators understood films. It means learning as much as possible about the conditions of exhibition, but also about the mental disposition and the "mode of representation."

Narrative and Narration

One such mode of representation, and historically perhaps the most important one, is "narrative." What separates Early Cinema from other modes of representation and makes it comparable in some respects to avant-garde filmmaking is the fact that narrative does not seem to have been as central to films before 1905 as it was to become subsequently. The consequence is that our explanation of why the cinema became an almost exclusively narrative medium needs to be revised. If narrative is often equated with storytelling, we find that Early Cinema also told stories but that it told them by adopting quite different narrational stances or narrational gestures. Not the linear logic of implication and causation, but the parallel logic of different and discrete action spaces or the paratactic logic of "one thing after another." In each case, the function of the narrator is more crucial and prominent, compared to the embedded or invisible nar-

rator of the classical cinema. Implied in all Early Cinema, therefore, is the (often physical) act of showing, of presentation, or as André Gaudreault calls it “monstration.” This may be done by a lecturer present in the auditorium, or the showman present in the film, but it may also be more indirect and “textual,” as in the practice of the iris shot, or the fade to black. Tom Gunning has called this type of presentational cinema a “cinema of attraction,” contrasting it typologically to a “cinema of narrative integration.”

But how to explain the change from one form of narration to another? Early Cinema, as we saw, teaches us not to look to either technical perfection or realism as the inevitable destiny of the cinema. And so it is with “narrative:” it emerges not as the necessary adjunct to verisimilitude, but as the most “economical” solution to a number of contradictory demands made in the representation of space and time, but also in the representation of the spectator within this space-time.

The compromise hinged on what one might call a logic of commutation or substitution, which in turn depended on the cinema severing two kinds of bond with the represented: the (ontological) one between the filmic and the pro-filmic, and the (physical) one between spectator and the screen. At first, films were presentations in the sense of reproducing situations already existing elsewhere: as self-contained actions, as topical events, as scenic views, as vaudeville sketches, jokes or gags- brought before a “live” audience. But the historical dynamics was such that cinema developed its autonomy by working out how to convert this double “reality” (that of the pro-filmic occasion and that of the spectator-screen relation) into a single one, in which each is somehow contained, yet also drastically refigured. The spectator had to be bound not to the screen (as a performative space) nor to the event or spectacle, but to their representations: this implied changing both the logic of the event represented and the place of the spectator *vis à vis* the event.

While some scholars insist, for Early Cinema, on the autonomy of the events/actions as “attractions,” addressed to a collective audience who experience the viewing situation as external to and separate from the views represented. It is only when more complex actions are being put on screen (the multi-shot film and the beginnings of analytical editing) that a change occurred in the way spectators experienced the event or action: the history of the insert shot and the point of view shot, of overlaps and cross cutting being the most obvious instances of this change from presentation to representation, from monstration to narration. The cinema’s turn to “narrative” appears thus as the consequence, rather than as the cause of turning audiences into isolated spectators, bound to the representation by the spectacle of seeing space and time as variables of another logic which we perhaps too unproblematically identify with narrative.

But why did the cinema have to convert collective audiences into isolated spectators? In order to answer this, we must look to the so-called “institution cinema,” a term naming a number of apparently very heterogeneous aspects: the social spaces needed to gather audiences and the practices regulating their admission; the production companies competition for access to and control of technology; the changes in distribution from selling to exchanging and renting, and most fundamental of all, the standardisation of an agreed commodity, recognised by producers and audiences alike. At first glance, none of this appears to have to do with questions of film form and the development of narrative as outlined above. Yet what is emerging from work done on Early Cinema’s institutional context is how crucially the emergence of narrative as the dominant mode is inflected if not outright determined by the particular definition which

the viewing spaces, the mode of production and the distribution of product received. Thus, from the institutional perspective, too, narrative represents a compromise of different factors dovetailing in practice while nonetheless remaining contradictory in their effects.

Conclusion: A Sense of an Ending of (Classical) Cinema

With this, we have come full circle. Early Cinema studies have helped to invigorate not only historical film studies, but also set a new agenda for film theory. I would like to conclude by pointing to another, more amorphous, but nonetheless important conjuncture in which the interest in Early Cinema is playing its part: (1) that of alternative cinemas, be they avant-garde or European art-cinema: historically, it was avant-garde filmmakers in the 1960s and 1970s who “rediscovered” Early Cinema, in order to displace the hegemony of Hollywood (Ken Jacobs, Noël Burch, Malcolm LeGrice); (2) the contemporary transformation of cinema-viewing through television, video-tape and other new technologies of storage and reproduction has echoes in the period of rapid technological change at the beginning of the century; (3) the contemporary predominance of technology and special effects in providing the primary attraction of cinema is in fact a return to the beginnings, when it was the technology that people went to see rather than the stories on offer; (4) finally, the resurgence (through television and popular music) of performative and spectacle modes as against purely narrative modes makes the post-classical cinema resemble the pre-classical period.

The fact that so many contemporary phenomena seem to have analogies with the first decades of film history has meant that the questions raised about Early Cinema (that of a “cinema of attraction” vs a “cinema of narrative integration;” question of audiences and gender; definitions of the public sphere of cinema; the role of technology and standardisation) have a self-evident relevance in our own audio-visual environment, where cinema and television have to coexist.

Future work in this area, accordingly, will want to look at individual films with the (cultural, demographic, industrial and institutional) contexts firmly in mind. In historical explanation, which is a retrospective process, the object of analysis only emerges as the construction of a theoretical discourse, and the question that I want to leave you with is simply this: Early Cinema – can we enjoy it as merely a storehouse of marvellous films, of treasures somehow miraculously saved for posterity, or do we not have to think into our pleasure the fact that Early Cinema also exists as an object of theoretical reflection which tells us more than we sometimes realise about us and our present?

1 N. Burch, “Porter or Ambivalence,” *Screen*, vol. 19, no. 4 (1978-79).

LE CINÉMA NAISSANT ET SES DISPOSITIONS NARRATIVES

André Gaudreault, Université de Montréal et Philippe Marion, Université Catholique de Louvain

“Un média naît toujours deux fois”... Sous ce titre quelque peu provocateur, un de nos articles récents développait un modèle dynamique visant à faire progresser la *généalogie des médias*.¹ Dans cet esprit, nous avons proposé quelques pistes susceptibles de rendre compte du processus identitaire qu'empruntent les médias dans leur cheminement historique. Selon nous, le modèle de la “double naissance” permet d'appréhender comment un nouveau média trouve progressivement une “spécificité”, en gérant de manière plus ou moins singulière l'irrépressible part d'intermédialité qui toujours le traverse.

Notre réflexion prend comme point d'appui le cinéma. En étudiant de près sa soi-disant “naissance”, qui a été un processus relativement lent, nous nous sommes aperçus que l'affirmation de l'identité médiatique singulière du média cinématographique avait été loin de s'imposer d'emblée. Se servant du cinéma comme *prototype*, notre modèle repose sur une gradation à trois *temps*, que nous avons identifiés par trois termes situés dans un même champ sémantique, mais auxquels nous avons donné un coefficient connotatif spécifique. Ces trois termes sont: *apparition*, *émergence* et *avènement*. L'histoire du cinéma des premiers temps nous ferait donc ainsi passer, successivement, de l'apparition d'un dispositif technique (une technologie,) les *machines à vues*, à l'*émergence* d'un dispositif socioculturel, celui des *vues animées*, puis à l'*avènement* d'une institution, celle du *cinéma*.

La réputation narrative du cinéma n'étant plus à établir, nous voudrions, dans les lignes qui suivent, soulever la question suivante: les trois phases du modèle dit de la “double naissance” correspondent-elles à trois types différents de récit, ou, plutôt, à trois formes de *disposition narrative*? Cela devrait au moins permettre de relativiser le lieu commun de la supposée coalescence du média avec ce qui semble participer de sa définition elle-même: ici, cinéma et narrativité. De la même manière que notre formulation un rien polémique de la “double naissance” constitue pour nous une façon de dénoncer cet autre lieu commun d'une naissance abrupte, et *ex nihilo*, d'un média complexe et complet comme le cinéma, déjà figé dans la spécificité médiatique que nous lui connaissons aujourd'hui. On verra que la première phase de la double naissance du cinéma, celle de l'apparition de la technologie nouvelle, ne donne pas lieu à une conviction narrative à toute épreuve. Par le truchement du procédé qui le fonde, le cinématographe se nourrissait essentiellement, en ces temps-là, de la seule narrativité *intrinsèque*, celle du simple défilement *machinique*. Le cinématographe négligeait donc la narrativité *extrinsèque*,² qui relève d'un souci humain de configuration narrative et dont le *cinéma* (et non plus le *cinématographe*) saura tirer tout le parti ultérieurement, après une période tampon, celle de notre deuxième phase, où sera,

incidemment, mise à l'honneur une deuxième forme de narrativité *intrinsèque*, plus humaine que machinique celle-là, comme nous le verrons ci-dessous.

L'histoire des premiers temps du cinéma donne lieu à toutes sortes d'hypothèses sur le plan de la périodisation. Nous allons nous-mêmes y aller d'une proposition relativement nouvelle,³ qui s'appuie cependant sur les recherches des dernières années sur le sujet, dont on sait qu'elles ont été particulièrement intenses et intensives. Cet essai de périodisation tentera de tenir compte des éléments contextuels de l'histoire de la production, de l'exploitation et de la réception cinématographiques des premiers temps et, à la fois, de notre typologie à trois temps.

Première phase: l'emprise de la *novelty* ou l'ère de la domination du paradigme de la captation/restitution

Le cinématographe en tant que *novelty* (curiosité) correspond à notre phase dite de l'*apparition d'une technologie*, les "machines à vues". L'aspect *novelty* du dispositif domine alors. C'est lui qui semble occuper le poste de commande de la fabrication des vues, et qui mobilise surtout l'attention du public des spectateurs. Le paradigme de la captation/restitution est à l'honneur au cours des premières années d'exploitation du cinématographe, disons pour faire vite jusque vers 1898. Certes le phénomène de la captation/restitution ne disparaîtra pas après cette date, puisqu'il constitue le "noyau dur" de la technologie du média (du moins dans les films qui supposent une forme quelconque de captation du profilmique, ce qui n'est pas le cas des images de synthèse, par exemple). D'où l'importance, croyons-nous, d'un concept comme celui de *paradigme* qui, au contraire de celui de *période*, n'implique pas la rigidité d'une succession linéaire qui nous exposerait aux pièges multiples de la téléologie. Les paradigmes correspondent à des moments forts d'une diachronie, mais ils ne sont pas, nécessairement, mutuellement exclusifs. Leur succession relative autorise certains chevauchements.

L'emprise de la *novelty* représente ce moment euphorique de la fascination envers les capacités de captation/restitution qu'offre le nouveau procédé. Ce qui compte, d'abord et avant tout, c'est la faculté intrigante que celui-ci recèle de pouvoir montrer de la durée, de représenter sur une toile des images mouvantes et, au fond, peu importent lesquelles. Premier moment, donc, qui passe par la captation machinique de *scènes naturelles*, dans la composition desquelles le "machiniste" humain n'aurait eu que peu à voir (Dieu est l'auteur des documentaires aurait dit Hitchcock...). L'objet montré garde donc son autonomie.⁴ Cela suppose un seuil minimal, quasi zéro, d'intervention au niveau à la fois du profilmique (ce que capte la caméra) et du filmographique (l'ensemble des procédés cinématographiques). Le dispositif de prise de vues est considéré strictement comme un appareil captateur, enregistreur de scènes profilmiques pratiquement *non organisées par l'homme*. Ainsi, par exemple, de tous ces films de reportage produits par les premiers opérateurs, à la "mise en scène" desquels ceux-ci n'auraient pas participé (il y en a moins que ce que l'on a cru jadis, mais il y en a tout de même). Un exemple parmi d'autres: *Pont de Brooklyn* (Lumière, 1896).

Dans un contexte de domination du paradigme de la captation-restitution, lorsque les cinématographistes donnent dans le narratif, c'est par le biais d'une sorte de captation "passive" d'une saynète toujours-déjà, profilmiquement et extrinsèquement, narrative (comme ce que peut capter de narratif⁵ une caméra de surveillance). C'est ni plus ni

moins la captation d'un récit "prêt-à-porter", qui n'est pas *filmique*. C'est un récit *filmé*, ou plutôt une suite narrative d'actions filmées. Filmées grâce au dispositif cinématographique, mais dont la seule composante filmographique réside dans le simple report – strictement technique – sur une pellicule sensible d'un événement, et qui, sur le plan intrinsèque, ne possède (nous parlons toujours ici de la suite narrative d'actions filmées) qu'une narrativité de premier niveau, toujours-déjà coalescente d'un dispositif qui prévoit des images séquentialisées et une durée imposée. Il s'agit, somme toute, d'une agglomération de *bits* d'actions narratives dont la *disposition* ne doit rien au *dispositif*. L'appareillage sert d'abord à médiatiser le réel, puis à réaliser la performance de re-présenter ce réel, de le présentifier dans sa consistance temporelle. L'instrument de captation/restitution n'est pas soumis à cette intentionnalité, cette visée discursive⁶ qui définit la narration, et il n'est pas perçu comme tel. On ne se soucie donc, alors, ni de narration, ni même de monstration, parce que celles-ci ne sont pas encore prioritaires.

Dans le cadre de l'exploitation du cinématographe comme *novelty*, les simples ressources techniques, et proprement attractionnelles, du procédé suffisent alors amplement à la satisfaction de la clientèle. La narrativité extrinsèque ne constitue, somme toute, qu'un supplément de programme. On y a recours de façon plutôt ponctuelle et, surtout, elle reste, cette narrativité extrinsèque, dans un rapport de pure extériorité, d'extranéité même, par rapport au média. Cette fascination pour le cinématographe comme simple appareil "enregistreur/restituteur" est un peu à l'image du dispositif IMAX d'aujourd'hui. L'intérêt de celui-ci pour l'intégration organique du narratif extrinsèque commence à peine à poindre, les ressources proprement attractionnelles du spectacle lui-même suffisant encore amplement à motiver le spectateur.

Au moment où régnait une conscience faible et diffuse de la singularité médiatique du cinématographe, lorsqu'un effet de récit émanait de l'énoncé filmique, ce n'était pas grâce au média, mais presque malgré lui. Si *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895), *La Passion* (Lumière, 1898) ou la *Jeanne d'Arc* de Méliès (1900) relèvent du narratif, c'est d'abord et avant tout *extrinsèquement*, comme par devers le cinéma. C'est comme si la narrativité extrinsèque et la narrativité intrinsèque s'ignoraient encore l'une l'autre. Les récits produits au temps où dominait le paradigme de la *novelty* sont, pour ainsi dire, s'avèrent aléatoires et hétéroclites. Ils sont, au fond, médiatiquement involontaires. Dans une sorte d'effervescence fébrile, le média est tourné *vers* le monde à saisir, dans son épaisseur temporelle, plutôt que *sur* lui-même: il ne sait pas encore ce qu'il peut tirer de son être-au-monde. La question de ce que l'on a désigné comme de la *médi-agénie*⁷ est alors impertinente, car l'interfécondation d'un récit avec un média ne peut guère se manifester lorsque ce média a mieux et plus urgent à faire que de se préoccuper de son identité. S'il arrive que le film *transmette* du matériel narratif, celui-ci ne compte pas sur le média pour s'épanouir. Le média nouveau fascine tellement qu'on ne voit pas quel profit supplémentaire il pourrait bien tirer du récit. La priorité, c'est surtout de montrer des petits morceaux de temps réel (que l'homme est enfin parvenu à conserver vivants), des choses spectaculaires, des attractions ou, plus exactement, de *spectaculariser* ces choses, de les rendre *attractives* en les montrant dans leur vérité temporelle. Tout fier de son statut de *novelty*-attraction, le nouveau média se contente de pratiquer à sa façon les genres bien établis et bien rodés par d'autres médias, dans d'autres espaces médiatiques, à l'intérieur d'autres séries culturelles.

Le paradigme de la *novelty* épouserait donc cette forme canonique idéale, et donc d'une certaine façon extrême: une vue uniponctuelle ne résultant d'aucune manipula-

tion du profilmique, ni du filmographique, si ce n'est la simple prise d'empreinte. La magie qui va de pair avec la *novelty* laisserait donc le filmeur dans une attitude attentiste, non interventionniste.

Résumons-nous. Dans les premiers moments du média, le récit n'est pas une préoccupation réelle. La préoccupation narrative passe largement après la fascination de l'instrument de captation. Effervescence et frénésie de capter et de restituer du mouvement. Non point celles d'imaginer et de raconter. La mise en intrigue n'est pas encore inscrite au carnet des charges. Le procédé-en-tant-que-*novelty* du cinématographe implique néanmoins une narrativité intrinsèquement machinique, une propriété de la machine-cinéma, plutôt native, fondée sur la seule articulation de photogramme à photogramme, liée autrement dit à cette disposition narrative immanente au cinématographe, au simple défilement de la bande impliqué par la nouvelle technologie.

Deuxième phase: l'ère de l'apprivoisement du dispositif comme double paradigme de la monstration

Une fois émoussé l'aspect *novelty* du dispositif technique, un autre paradigme ne tardera pas à s'imposer, qui donnera préséance à ce que l'un d'entre nous a désigné, naguère, comme la monstration. Celle-ci repose sur l'intentionnalité, chez le cinématographe, de ménager et d'aménager – de manager – le montré, d'agir sur la représentation, au contraire de ce qui se produit sous l'emprise du paradigme de la captation/restitution. Une fois dominant, le paradigme de la monstration contribuera à l'instauration de l'*émergence* du dispositif socioculturel que sont les *vues animées*, qui va, *grosso modo*, de 1898 à 1908 (même si, bien entendu, la monstration pointe le bout de son nez dès les débuts). Ce moment correspond à une sorte d'apprivoisement socioculturel du dispositif.

La monstration dont il est ici question, dans cette deuxième phase particulièrement dynamique et dense, connaît deux orientations concurrentes. La première, qui reste hantée par le syndrome de la *novelty*, porte sur le versant profilmique de ce que l'on a pu appeler l'"intervention cinéastique". La deuxième porte sur son versant filmographique. Cette distinction entre les versants profilmique et filmographique apparaîtra sans doute avec plus de netteté si nous précisons que ces deux orientations du paradigme de la monstration se distinguent notamment par la nécessité que l'on sent dans la première de *pourvoir*, "profilmiquement", la monstration, alors que du côté de la deuxième orientation, du côté du filmographique, il s'agit plutôt de *pourvoir à la monstration*. Pourvoir la monstration veut dire que l'intervention cinéastique s'emploie à alimenter, profilmiquement, le cinématographe de matières à filmer. Pourvoir à la monstration veut dire que l'intervention cinéastique s'emploie à travailler "filmographiquement" le matériau cinématographique pour construire la monstration et en tisser les fils.

Le versant profilmique de la monstration: l'exploitation de la narrativité extrinsèque.

Le filmeur chargé de pourvoir la monstration se met en tête d'organiser précisément le profilmique, jusque dans ses moindres ressorts, et d'élaborer des scènes composées (*Why Mrs Jones Got a Divorce*, Edison, 1900). Le profilmique se trouve donc, dans ce

cas, manipulé, aménagé, préparé par l'humain (comme dans *L'Arroseur arrosé*, pour donner un exemple connu, même s'il provient d'une époque où la monstration n'est pas encore dominante). En d'autres termes, le profilmique subit l'influence d'une diégétisation,⁸ d'un travail de transformation du réel captable, pour lui donner une cohérence diégétique, c'est-à-dire, d'un certain point de vue, une *plasticité fictionnelle*. À cette première couche qu'est la simple captation/restitution se superpose donc une deuxième couche, celle de la monstration (premier versant), issue du travail de diégétisation du profilmique qui lui est associé.

Dans cette phase seconde que constitue l'émergence du dispositif socioculturel que sont les vues animées, alors que la monstration tient le haut du pavé, ce supplément de programme qu'était jusqu'alors la narrativité extrinsèque tendra progressivement à devenir une valeur sûre, concourant à faire advenir une nouvelle donne cinématographique. Dans l'industrie de la fabrication des vues animées, on porte ainsi une attention croissante au potentiel proprement *narratif* du profilmique. L'intertextualité, ou l'intermédialité narrative, exerce une prépondérance croissante et le "réservoir extérieur de *fabulas*", c'est-à-dire la narrativité *extrinsèque*, suscite de plus en plus l'intérêt des divers intervenants du milieu. Le souci d'aménager la monstration profilmique interagit donc avec celui d'intégrer la narrativité extrinsèque, comme en atteste par ailleurs l'émergence, à cette époque, de l'activité scénaristique.

Le versant filmographique de la monstration: vers une narrativité intrinsèque acquise (secondaire)

En outre, au cours de cette même deuxième phase, l'arrivée en masse de la narrativité extrinsèque est souvent contemporaine d'une forme de dédoublement de la narrativité intrinsèque (avec l'arrivée d'un intrinsèque acquis, "démachinisé"). Cette narrativité intrinsèque *bis* est elle-même étroitement liée à l'attention portée au second versant du paradigme de la monstration, celui qui a trait à l'intervention filmographique. Se développe alors une perspective plus "interventionniste" sur le plan des opérations cinématographiques, qui fait la part belle au facteur humain, par le truchement d'un infléchissement intentionnel de cet acquis natif du média (qu'est la narrativité intrinsèque), *via* un travail croissant sur le filmographique.

Ainsi, sur le plan des opérations concrètes que suppose la fabrication des vues animées, y a-t-il d'une part l'arrêt-manivelle et d'autre part l'adjonction de tableaux. L'arrêt-manivelle est de deux ordres différents. Il y a d'un côté celui des premiers opérateurs, chez Lumière et Edison, par exemple.⁹ Cet usage répandu de l'interruption intempestive du filmage, dès 1897-1898, serait l'une des premières manifestations du culte, à venir, de la fragmentation cinématographique, et ouvrirait, de ce chef, la voie à une première forme de *synthèse des fragments*, une synthèse première manière, puisque limitée à la seule monstration. Il s'agit alors, somme toute, de parer à la défaillance du profilmique et d'alimenter la monstration. Il faut faire tourner la monstration, il faut qu'il y ait quelque chose de minimalement attractionnel à l'écran, sinon à quoi bon!

L'arrêt-manivelle connaît par ailleurs un autre régime avec l'arrêt-pour-substitution méliésien, qui constitue une autre manifestation de la synthèse des fragments, dont la particularité réside dans l'attention portée au filmographique pour, cette fois-ci, non plus *pourvoir* la monstration mais *pourvoir* à celle-ci. En arrangeant et manipulant son profilmique – dans le but de faire un simple enregistrement d'une composition personnelle,

trafiquée exclusivement sur le plan du profilmique –, Méliès s'aperçoit que ses apparitions-disparitions sont bien plus simples à réaliser par la manipulation du filmographique. Ce serait sa manière à lui d'investir le filmographique, pour le manipuler en le segmentant. Et en le segmentant pour autre chose que de pourvoir la monstration, au contraire des opérateurs Lumière ou Edison pour lesquels le recours à l'arrêt-manivelle se justifiait lorsque plus rien d'intéressant ne passait – ou ne se passait – devant l'objectif.

Méliès comprend qu'il peut répondre au besoin diégétique d'une disparition, par exemple, en travaillant directement le filmographique – en travaillant donc le potentiel du média émergeant, ce qui est d'ailleurs en phase avec le processus même de l'émergence du média – plutôt que d'agir sur le scénique, qui n'est somme toute qu'une catégorie culturelle et générique du profilmique. Ce faisant, la monstration s'ouvre déjà à la configuration, à la mise en cohérence/mise en intrigue propre à la narration. On assiste pour ainsi dire à une ouverture de la monstration en direction de la narrativisation.

Mais cela n'est encore rien si l'on tient compte de cette première manifestation effective de la pluriponctualité qu'est l'adjonction de tableaux. Cette forme de montage (au sens faible), qui suppose une communication relativement relâchée entre les tableaux, représente bien entendu une ouverture encore plus grande de la monstration en direction de la narrativisation, bien que chacun des tableaux soit appelé à remettre en branle, de manière itérative, le procès de monstration qui lui est afférent. Ainsi de *La Passion* (Lumière, 1898), d'*Uncle Tom's Cabin* (Edison, 1903), mais aussi de l'ensemble des films de course-poursuite.

Ainsi, dans la fabrication des vues animées, l'intervention humaine n'est-elle plus désormais reléguée au seul profilmique. Elle affecte le filmographique, c'est-à-dire qu'elle agit sur certaines composantes internes du média: c'est ce que nous nommons l'*intrinsèque secondaire*, qui se différencie de l'*intrinsèque primaire*, quant à lui toujours à l'œuvre, qui est lié à la couche plus proprement machinique du dispositif technique du cinématographe. Autrement dit, l'intervention humaine de manipulation (et, au fond, de machination), qui était réservée au seul profilmique, commence à se partager entre le profilmique et le filmographique. Ce faisant, on jugule la suprématie du profilmique et l'aspect strictement enregistreur du dispositif tend à se résorber. Il y a ainsi aussi matière à machination du côté du filmographique, pour procéder à de l'intrinsèque secondaire ou plutôt pour passer l'extrinsèque à la moulinette du filmographique.

C'est ainsi que la monstration participe grandement à ce que l'on pourrait appeler l'émancipation du média, tout en anticipant le paradigme suivant, qui sera centré sur la notion d'institutionnalisation et célébrera l'avènement du récit cinématographique.

Troisième phase: l'ère de l'institutionnalisation ou le paradigme de la narration cinématographique

Ce paradigme correspond à notre *avènement* d'une institution, celle du "cinéma". Comme la captation/restitution s'était prêtée à la monstration, celle-ci, la monstration, va offrir ses services – profilmiques et filmographiques – à une narration médiagénique: le récit cinématographique, comme norme institutionnelle. La narration tisse des liens plus serrés entre les tableaux, qui accèdent maintenant au statut de "plans". On y découvre surtout le potentiel du filmographique.

L'avènement de l'institution serait donc, dans le cas de la cinématographie, coalescente d'une accession à la plénitude narrationnelle. Par un souci institutionnel médiagénique, il faut rassembler les forces d'une *fabula* construite. Il faut préparer le récit en amont, d'où le début de l'emprise du scénario sur le ciné. Il faut par ailleurs utiliser le potentiel de la monstration profilmique et filmographique interrégissantes, comme celui de la narrativité intrinsèque et extrinsèque pour représenter des récits, pour raconter-montrer des histoires dans leur énonciation temporelle, comme seul le cinéma peut le faire. Ce que la suite de l'Histoire du cinéma a su démontrer à l'envi...

Ce texte trouve son origine dans une communication orale présentée au deuxième Colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité, *La Nouvelle sphère intermédiaire II*, Université de Montréal (avril 2000). Côté québécois, ce texte a été écrit dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le fonds FCAR du Québec. Le GRAFICS fait partie du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI). Côté belge, la réflexion et la recherche dont le présent texte fait état ont été réalisées dans le cadre des travaux de l'Observatoire du récit médiatique (ORM) de l'Université catholique de Louvain.

- 1 A. Gaudreault, P. Marion, "Un média naît toujours deux fois...", *Sociétés & Représentations* (Paris; Publications de la Sorbonne), n° 9 (2000), pp. 21-36.
- 2 Pour une définition des notions de *narrativité intrinsèque* et de *narrativité extrinsèque*, voir A. Gaudreault, *Du Littéraire au filmique. Système du récit* (Paris-Québec: Armand Colin/Nota Bene, 1999 [1988]).
- 3 Il s'agit d'une proposition qui était nouvelle à l'époque du colloque qui fut le premier site où celle-ci a été formulée. Elle a cependant été reprise et développée, plus récemment, dans d'autres interventions. Cf. A. Gaudreault, "Les paradigmes de l'histoire du cinéma des premiers temps", *Bulletin du CREDHESS*, Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, n° 10 (avril 2000), p. 12-13; Id., "Le retour du balancier, ou: histoire d'un retour en force de... l'Histoire", à paraître en italien dans le volume V de *Storia del cinema mondiale* (sous la direction de Gian Piero Brunetta, Torino; Einaudi, 2001 à paraître); A. Gaudreault, F. Kessler, "L'Acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne", à paraître en mars 2002 dans les Actes du colloque *L'uomo visibile/ The Visible Man* (Udine, Italie).
- 4 Comme le suggèrent Lochard et Soulages, à propos des images télévisuelles; cf. G. Lochard et J.-C. Soulages, *La Communication télévisuelle* (Paris: Armand Colin, 1999).
- 5 Le moment réel capté peut donc présenter en lui-même une narrativité – un potentiel narratif – plus ou moins élevé. On pourrait à cet égard avancer le néologisme de *narratogénie* du réel capté, ou, si l'on préfère, de *narratogénie* du profilmique. Ainsi un objet capté de type événementiel (il se passe quelque chose devant la caméra) recèle a priori un certain degré de narratogénie. Un événement capté peut même être plus narratogénique qu'un autre, ainsi lorsque la caméra de surveillance saisit le cours d'un hold-up... Cf. Ph. Marion, *Éléments de narratologie médiatique*, cours de 2^e cycle (Louvain-la-Neuve: Ciaco, 2000); voir aussi la thèse doctorale de B. Grevisse à propos du factuel journalistique, in *Le Temps des journalistes. Essai de narratologie médiatique* (Louvain-la-Neuve: Ciaco, 1997).
- 6 Rappelons que selon plusieurs auteurs, dont Hamburger ou Metz, toute narration est un discours, c'est-à-dire qu'elle doit être "proférée" et qu'elle "renvoie nécessairement à un sujet de l'énonciation"; A. Gaudreault, F. Jost, *Le Récit cinématographique* (Paris: Nathan, 1990), p. 20.

- 7 Pour une première présentation de ce néologisme, voir P. Marion, *Traces en cases* (Bruxelles: Academia-Bruylant, 1993). Voir aussi, pour certains développements dudit concept, A. Gaudreault, P. Marion, “Transécriture et médiatique narrative. L’enjeu de l’intermédiaticité”, in A. Gaudreault, T. Groensteen (sous la direction de), *La Transécriture. Pour une théorie de l’adaptation* (Québec-Angoulême: Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l’image, 1998), pp. 31-52.
- 8 Par diégétisation, nous entendons ici l’opération par laquelle on tente de construire un monde, un univers spatio-temporel cohérent ayant ses propres lois ou imitant celles du réel (illusion référentielle). Se reporter notamment à R. Odin qui situe la diégétisation comme une des étapes nécessaires de la fictionnalisation (*De la fiction* [Bruxelles: De Boeck, 2000]).
- 9 Par exemple, *Transport d’une tourelle par un attelage de 60 chevaux* (Lumière, 1896) qui comporte un arrêt intempestif de caméra (sans déplacement de celle-ci, et qui reste donc “homocadre”), opéré sur le tas, en cours de tournage, en raison d’une défection du profilmique. Voir à ce propos A. Gaudreault, “Fragmentation et assemblage dans les vues Lumière”, à paraître à l’automne 2001 dans *Visio*, la revue de l’Association internationale de sémiotique visuelle (version anglaise à paraître à l’automne 2001 dans *Film History*).

ABSOLUMENT MUET. LE DÉBAT SUR LE *TITELLOSER* FILM ALLEMAND

Leonardo Quaresima, Università di Udine

1.

À part le titre, la liste des personnages et les cartons “I”, “II”, “III”, “IV” et “V^e partie”, il ne doit paraître dans ce film aucun texte, ni manuscrit, ni imprimé, car je suis fermement convaincu que la relative pureté de la forme, ainsi sauvegardée, pourra mener les expérimentations récentes dans le domaine du cinéma à un niveau très proche de celles de la littérature. Ce film sera compréhensible même par le public le moins préparé, sans qu’il soit nécessaire de recourir à la parole (sous forme de récits, de dialogues ou de lettres), à la condition, bien sûr, qu’il y ait une bonne réalisation.

Tels sont les mots qu’écrivait Arthur Schnitzler en 1913, en ouverture du scénario tiré de sa *Liebelei*.¹ Cette position, soutenue et répétée à de multiples reprises par l’écrivain autrichien, un des premiers et des plus passionnés protagonistes de l’*Autorenfilm*, ne représentait en aucun cas une exception. Plusieurs autres représentants de ce courant prirent position en faveur de la valorisation et du développement des seules ressources visuelles du cinéma, en excluant le recours aux intertitres (ou en leur attribuant un rôle strictement fonctionnel): Max Mack, Paul Lindau et même Hans Heinz Ewers. Des positions similaires furent tenues par de vastes secteurs des *Kinoreformer* et – ce qui est encore plus frappant à nos yeux – elles inspirèrent plusieurs productions majeures de ces années-là.² Dans certains cas (*Das fremde Mädchen*, *Das schwarze Los*), ce choix découla aussi de l’adoption d’une structure dramaturgique inspirée de la pantomime. Mais dans d’autres (*Der letzte Tag*, *Der König*, *Die Landstraße*), cette solution fut le fruit d’un choix indépendant d’autant plus audacieux et “expérimental” qu’il était appliqué à la structure romanesque traditionnelle du *Kinodrama*. Même *Der Student von Prag*³ fut conçu avec un nombre très limité d’intertitres.

Il s’agit de contributions, d’expériences, qui, mis à part les rares apports de quelques survivants, *Kinoreformer*, sont *totalemtent oubliées* dans la réflexion sur le cinéma telle qu’elle s’est développée en Allemagne dans l’après-guerre, à partir du 1919. Et pourtant, le rôle des intertitres, les modalités de leur intégration et leur supposée extranéité à la structure du film furent au cœur d’un des débats les plus vifs et les plus passionnés de la première moitié des années vingt. D’une part – et il convient d’insister sur ce point –, il est évident que les discussions et les tentatives concrètes d’*Autorenfilm* ont constitué un background des plus riches pour les développements ultérieurs de la cinématographie allemande, ce qui peut être confirmé par un grand nombre de faits. De l’autre, que les vicissitudes de cette phase-là aient marqué une étape fondamentale dans l’évolution du cinéma allemand, dans la *particularité* des modes de représentation et de production

dominants pendant la période de la République de Weimar, est également une donnée claire. Et, par conséquent, le mystère de cet “oubli”, de cette “perte de mémoire”, se remarque d’autant plus. Mais ce genre de constat est fréquent dans l’histoire des théories du cinéma et le chercheur qui s’adonne à cette matière d’étude rencontre très souvent de ces phénomènes d’amnésie assez singuliers et “incompréhensibles” – aujourd’hui, du moins. L’absence de conscience historique dans le domaine des discours sur le cinéma, voire même sur l’activité de production et de création, constitue certainement un des chapitres les plus importants – et fascinants – d’une recherche encore à accomplir.

2.

“Les intertitres sont la capitulation du film devant lui-même. [...]. Chaque intertitre coupe à jamais les artères du film, il le tue”.⁴ “Les intertitres constituent un corps étranger [...], tout comme une inscription dans une peinture de Rembrandt”.⁵ “Le film idéal est absolument muet, intégralement sans intertitres”.⁶ Ceci n’est qu’un minuscule échantillon tiré du vaste panorama des prises de positions adoptées en 1921-22 avec une grande fermeté – parfois allégées, à dire vrai, par une attitude pragmatique et prête au compromis – contre le “*Unding*” que constitue la présence de la parole écrite au cinéma. Et il ne s’agit pas seulement d’une forme d’euphorie destructive de circonstance. Encore en 1924, on soutenait: “L’idéal du cinéma est un film sans intertitres”;⁷ “le film idéal [...] communique avec des moyens optiques tout ce qu’il a à ‘dire’”.⁸ “L’idéal est le ‘film sans mots’”, proclamait-on l’année précédente.⁹ “Le caractère étranger des intertitres est lui aussi remarqué par le spectateur commun, vierge de toute théorie” (1926).¹⁰

L’intertitre est considéré comme une présence difforme, une anomalie, un résidu impropre et hétérogène à un système dont la particularité et l’originalité sont justement la dimension iconique et la composante du mouvement – je simplifie, pour le moment. “Le poète-cinéaste ne doit pas donner forme au récit en se servant des mots et traduire ces mots en images, mais donner forme à des images”;¹¹ “Sentiments, événement, et tout ce qu’il a à ‘dire’, le film idéal [...] le communique visuellement”.¹²

Ces affirmations font preuve du même caractère radical même là où la conscience théorique est moins forte, comme dans les évaluations critiques plus liées aux intérêts de catégorie ou à finalités de classement et d’orientation à l’égard du public. De plus, elles revendiquent une forme d’originalité nationale, qui placerait le cinéma allemand dans une position d’avant-garde par rapport aux autres pays.¹³ Ce qui est confirmé, de façon polémique, même par les opposants au *titelloser Film*.¹⁴ Les timides tentatives menées dans ce sens à l’étranger,¹⁵ servent à confirmer cette primauté et fournissent en même temps des arguments pour convaincre les fractions les plus rétives du caractère inéluctable de ce choix. Cet déploiement d’une telle grande fermeté et extension, réclamant l’élimination de la composant écrite du film, dérive, entre autres, de raisons pratiques et fonctionnelles. Elles découlent en premier lieu des anciens préjugés des *Kinoreformer* (“les intertitres fatiguent dangereusement la vue” à cause “des soudains passages entre images et inscriptions”)¹⁶ et de préoccupations d’ordre pédagogique (l’utilisation d’une langue négligée, entachée d’erreurs grammaticales et syntaxiques ou, dans le cas de traduction, alourdie de mots étrangers et de constructions calquées sur l’original). Mais il existe aussi des oppositions générées par des raisons d’ordre “énonci-

atif”, liées à l’incohérence, forte et assez fréquente, du rapport entre les composantes écrites et iconographiques (il se peut, en ce qui concerne les personnages par exemple, que le “parlé”, ou plutôt leur “écrit”, ne correspondent pas avec leurs conditions sociales, culturelles ou de genre, masculin ou féminin; ou bien on accuse les cartons de ne pas répondre aux caractéristiques historiques de la période à laquelle les personnages appartiennent – on prête beaucoup d’attention à ce point, et pas seulement dans le discours critique et théorique, mais aussi dans le camp des réalisateurs).¹⁷ Et il ne faut pas oublier que le facteur économique joue un rôle important lui aussi, en facilitant la circulation des copies au plan international, dans la mesure où les films sans intertitres ne nécessitent pas de traduction.

Quoique les fondements théoriques soient souvent à peine évoqués et que les affirmations paraissent auto-concluantes, les plaidoyers en faveur de l’abolition des “cartons” véhiculent toutefois une réflexion, sur le sens et le fonctionnement de l’intertitre, qui, même si elle est *implicite*, représente une des contributions les plus marquantes sur ce sujet.

L’abandon du mot écrit peut être relié, même si la nature de ce lien n’est nullement précisée, aux développements de la culture moderne, considérée avant tout comme une culture visuelle dans laquelle le mot perd son rôle central d’instrument de communication et de médiation de l’expérience sociale.¹⁸

Mais cette position est soutenue avant tout à l’aide d’une série d’oppositions dont l’évidence est souvent seulement apparente et dont l’analyse permet au contraire aujourd’hui d’éclairer plusieurs questions importantes sur le fonctionnement de la dimension écrite au cinéma. “L’intertitre nie l’essence du cinéma basée sur l’illusion”, dit-on; “l’intertitre détruit l’illusion”. Il s’agit ici d’une des considérations les plus fréquentes,¹⁹ qui détourne notre attention sur un aspect qui a dû représenter un écueil majeur pour le spectateur du muet – mais sans que cela soit vérifiable pour le spectateur d’aujourd’hui. Et qui nous éclaire que la présence des intertitres, sous le couvert apparent d’une “inoffensive” fonction auxiliaire de béquille narrative, pose d’ardus problèmes d’intégration entre deux régimes différents et matières de narration, dont la maîtrise est essentielle à une communion heureuse.

Plus traditionnelle et conventionnelle s’avère la confrontation polémique avec le théâtre, considéré comme le lieu naturel d’une dramaturgie fondée sur la parole et dans lequel le cinéma risquerait d’être englobé s’il confiait à la parole écrite un poids prépondérant. En adoptant une pareille voie, le nouveau média renierait sa propre nature et renoncerait à ses prérogatives.²⁰ À ce sujet Karl Grune affirme: “Un film de cent intertitres est contre nature, il n’est plus un film, mais du théâtre photographié”.²¹

Plus complexe est la relation instituée avec la littérature. D’un côté, elle est considérée comme un repère négatif. On écrit: “Tous les intertitres que jusqu’à maintenant l’écran [...] a présenté gardaient les stigmates certains d’un genre littéraire fort apprécié: le roman-feuilleton”.²² Le ton moralisateur, le langage figuré qui lui sont propres seraient adoptés *in toto* par l’écriture cinématographique. En même temps, pourtant, la *littérarité* est considérée un point d’arrivée du *titelloser Film* aussi. Strindberg, Sudermann, Hauptmann sont continuellement évoqués comme références à l’aune desquels est évaluée, par exemple, la nouveauté de *Scherben*.²³

Souvent ce sont les caractéristiques du langage cinématographique qui sont mises en cause. On constate avant tout une opposition entre la fixité du carton, de l’inscription, et le dynamisme des images. La rupture majeure que constitue l’intertitre est plutôt

identifiée comme une altération du rythme, du flux, que comme l'interruption du contenu visuel, l'introduction d'une matière de l'expression différente.²⁴ Le mouvement, le dynamisme, est ainsi interprété comme le principe créatif le plus authentiquement à la base de *Der letzte Mann*, car l'absence d'éléments écrits permet justement au rythme de se développer sans irrégularité, ni suspension.²⁵

Ou alors, l'attention se porte sur les articulations narratives, en s'interrogeant sur les modalités du langage cinématographique. L'on se plaint du "cancer de la dramaturgie cinématographique: l'incapacité, générale, d'organiser les scènes" et de les lier l'une à l'autre, sans recourir à un intertitre.²⁶ Ce qui est en jeu ici est la définition de l'unité "scène" et des procédures de raccord et de liaison entre ces parties, ainsi que la définition des compétences et du rôle du spectateur dans ces processus,²⁷ qu'on considère comme les points faibles de la narration cinématographique. "L'intertitre, considéré comme une déduction logique qui conduit d'image en image, est un moment d'obstacle sur le plan cinématographique", répète encore en 1924 Murnau lui-même.²⁸

L'intertitre est impliqué, entre autre, dans l'opposition entre analyticités et synthèse, description et concentration, naturalisme et stylisation de la mise en scène et du récit. *Hintertreppe* est apprécié pour sa capacité d'avoir su mettre en jeu les termes seconds de cette polarité (quoique dans le contraste entre le jeu stylisé de Kortner et celui naturaliste de Henny Porten). Tandis qu'on reproche à *Sylvester* un excès de naturalisme, lié à une correspondance trop poussée entre le temps de l'"histoire" et le temps du "discours": certains s'exclament "Il s'agit d'un parfait ciné-journal, et non d'un film de fiction".²⁹ Mais l'on apprécie la concentration qu'a effectuée Mayer en réduisant les trois nuits et deux jours dans lesquels se passait l'action de *Scherben* à la seule heure dans laquelle se passe la tragédie de *Sylvester* – en passant par la nuit de *Die Straße*.³⁰ Et de même, l'abstraction de *Schatten* est valorisée dans l'opposition avec le naturalisme, ici de la littérature.³¹

L'abandon de la composante écrite est interprété, entre autres, comme une forte sollicitation à passer de la simple dimension *romanesque-reproductive* à une autre plus complexe, basée sur des composantes rythmiques, métriques. *Sylvester* est considéré non comme la représentation d'un milieu, mais comme une "construction de strophes".³² *Der letzte Mann* est vu, quant à lui, comme une synthèse avancée de cette double tendance, naturaliste-impressionniste et rythmique-visuelle.

Mayer avait cherché ce compromis dans une sorte de technique en strophes, qui faisait penser à la poésie, et cela à l'intérieur d'une technique de tournage naturaliste [...], Murnau plutôt dans la disposition picturale-mimique de chaque plan fortement prolongé [le plan-séquence].

Ici

*Murnau a dépassé le montage habituel de Mayer avec de grands prolongements au point de vue de l'image (obtenus par un mouvement continu de la caméra) [...] et la grande subjectivité visuelle-musicale de Mayer a dépassé l'objectivité picturale de Murnau, devenue parfois trop précieuse.*³³

De même, l'élimination de la composante écrite provoquerait le passage d'une dimension "d'exposition" à une valorisation de la sphère spatiale et des objets; le traitement

naturaliste des décors laisserait place à une organisation synthétique et symbolique de ceux-ci, le résultat exemplaire restant *Hintertreppe*.³⁴

Enfin, l'intertitre se trouve au centre de l'opposition fantastique/rationnel. L'exploration du fantastique – considéré souvent comme le domaine le plus proche des ressources du cinéma – trouverait dans les composantes rationnelles de la parole le plus grand obstacle, *Schatten* étant, dans ce cas, le film le plus directement concerné³⁵.

De manière plus générale, accepter la dimension écrite peut mener à une idée du cinéma comme art mixte, composite, éloignée de tout statut d'autonomie, de spécificité, de pureté. On reviendra sur ce point, discuté et réfuté avec une vigueur toute particulière par Arthur Robison.³⁶

Le réalisateur de *Schatten* n'est pas le seul à prendre position ouvertement dans le débat, en outre que dans sa pratique de cinéaste, en faveur de l'abolition ou, du moins, de la réduction des intertitres au stricte minimum. Une position semblable est déjà soutenue en 1919 par Urban Gad, dans un texte qui connut une importante circulation en Allemagne.³⁷ Même s'ils sont prévus dans le scénario les textes écrits doivent être utilisés le moins possible.³⁸ "Naturellement, en principe, l'intertitre est à refuser", tel est le jugement de E. A. Dupont dans un manuel d'écriture de scénario qui rencontra un grand succès et qui se distingue dans la masse des manuels "pratiques" parus pendant ces années-là.³⁹ Encore plus nettes sont les positions de Karl Grune et de Lupu Pick, renouvelées lors de multiples interventions et déclarations. "L'auteur doit penser en images, et non en paroles",⁴⁰

*Un film sans cartons sera toujours meilleur [...] car il oblige l'auteur ou le réalisateur à avoir résolu tout ce qu'il avait ressenti et pensé en termes visuels, c'est-à-dire cinématographiques. [...] Le film de meilleure qualité, ou plutôt, le film de qualité par excellence, sera toujours le film sans cartons.*⁴¹

Plus souple, ou peut-être résignée, s'avère la position de Murnau, qui, si, d'un côté, il partage les mêmes options de principe, semble, de l'autre, rendre les armes devant les obstacles concrets, pratiques, au point d'admettre – on est en 1924 – que, du moins partiellement, l'intertitre "pour le moment ne saurait s'éviter".⁴² Conventionnelle et relativement étrangère au débat est la position de Fritz Lang:

*Même si les essais de films sans intertitres sont bien compréhensible, il y a des choses qui ne peuvent pas être exprimées sans les intertitres. Par exemple, comment peut-on exprimer un héritage? À part ça, le film sans intertitre commence avec un intertitre.*⁴³

Tandis que l'on doit à Robert Wiene – on y reviendra – une des positions les plus originales, liant la présence et le rôle de l'écriture aux affinités entretenues par la dramaturgie du cinéma avec le théâtre expressionniste.

3.

À vrai dire, la séparation entre position théorique et compromis pratique constitue la démarche la plus répandue. Un tel accommodement constitue le point d'arrivée pour une grande partie des protagonistes du débat. "L'intertitre [...] est préférable à la solution

d'un spectateur qui doit être tracassé avec certaines énigmes non résolues".⁴⁴ Le carton doit secourir la narration quand le sens reste ambigu, ou bien quand la mimique, en son absence, reste incomplète et, par conséquent, trop forcée (Bernhardt). De toute façon, on attribue au mot écrit une valeur *fonctionnelle*, on ne lui reconnaît aucune autonomie, aucun statut indépendant. Plusieurs propositions de réglementation (Gad, Dupont, Bernhardt, Magnus),⁴⁵ plus ou moins articulées et aux ambitions systématiques diversement poussées, peuvent être considérées comme appartenant à cet horizon. De la même façon, d'autres positions qui, quoique plus sceptiques ou restrictives par rapport au *titelloser Film*, confèrent une valeur fortement limitée à la dimension écrite (Bloem, Haas: "Un intertitre est admis seulement là où un développement dramatique peut être construit seulement à l'aide d'un intertitre").⁴⁶

Il ne manque pourtant pas de positions totalement opposées, toutes employées à défendre pas seulement la nécessité mais aussi l'organicité de la dimension écrite en regard des caractéristiques expressives et communicatives du cinéma. Certaines sont l'expression de positions arriérées, qui s'expliquent parfois par l'appartenance directe aux secteurs de la *Kinoreform* encore actives dans l'après-guerre et qui se montrent incapables de comprendre les transformations du nouveau médium et aussi du public. De même, ils ne disposent désormais d'aucun instrument leur permettant de prévoir la transformation du cinéma lui-même.

L'intertitre est alors perçu comme un moment de "repos" pour le spectateur ("point de repos entre les images"),⁴⁷ continuellement mis à l'épreuve par les associations visuelles et le rythme des photogrammes.⁴⁸ Les cartons sont considérés comme une nécessité dans la mesure où ils compenseraient la difficulté, ressentie bien évidemment par le spectateur, à relier les images entre elles – il s'agit d'une vieille argumentation des *Reformer*, cramponnés aux caractéristiques, supposées, d'un public précinématographique – et les scènes entre elles.⁴⁹ Les cartons sont dotés d'une fonction de "liant",⁵⁰ "ils couvrent les lacunes qui s'ouvrent entre les images singulières".⁵¹ "Les intertitres doivent être comme des ponts gracieux, – ils relient les images, sans endiguer le fleuve du récit et en s'insérant dans le rythme et dans le style des paysages".⁵² Au mot est attribué une fonction dramaturgique qui reprend celle du théâtre, en particulier dans le domaine du film comique, genre où, selon une tradition persistante, et malgré de nombreuses oppositions, le verbal confère un espace et un poids remarquables aux jeux de mots et à des situations strictement linguistiques (il nous en a été donné une idée, lors de la projection de *Romeo und Julia im Schnee*, 1920, de Lubitsch, récemment restauré).⁵³ "L'humour des comédies allemandes réside le plus souvent seulement dans les intertitres", remarque un commentateur conterné.⁵⁴

Dans d'autres contextes, la défense de la sphère écrite est liée plutôt à des motivations pratiques et fonctionnelles. On observe que les intertitres peuvent alimenter le *suspense*⁵⁵ et faciliter l'identification du spectateur.⁵⁶

Dans ce cas, ce jugement s'appuie sur une conviction opposée à celle considérée précédemment qui insistait, par contre, sur le dérangement que les intertitres auraient apporté à l'illusion. Comme je le disais, il s'agit d'aspects aujourd'hui invérifiables, car il serait impossible de reproduire, voire même de simuler les conditions de réception de l'époque. Nous sont alors d'autant plus précieuses les évaluations et les considérations qui concernent directement la compétence du public. Dans un cas, un seul à vrai dire, j'ai rencontré une véritable enquête sociologique. La recherche fut conduite sur un

échantillon de spectateurs d'âges, de conditions sociales et de sexe différents – intégré à d'autres recherches, mais sans mention de source. Les résultats donnent:

*Le public moyen n'a pas une attitude hostile envers les intertitres, il n'est pas dérangé par leur présence et [...] il ne les perçoit pas comme quelque chose qui abîme son plaisir visuel. Le public moins cultivé [...] considère les intertitres comme une chose naturelle, qui doit être ainsi [...]. Grâce à eux, pas seulement sa compréhension de l'histoire, mais aussi son intérêt et sa participation sont énormément stimulés. [...] Pour ce qui est du public cultivé nous avons pu vérifier une aversion à l'égard d'une utilisation massive des intertitres, mais [...] ça semblait être une attitude dictée par le bouche à oreille; bien sûr, ils devaient l'avoir entendu ou lu quelque part [...].*⁵⁷

Il se peut que cette enquête fasse partie du modèle assez fréquent dans lequel le public est évoqué en tant que arbitre irréfutable pour soutenir la nécessité d'une choix – et, en effet, la valeur "scientifique" d'une telle enquête n'est pas vérifiable du tout. Mais sa particularité en fait un document qui détient de toute façon un intérêt remarquable.

Il existe aussi un troisième groupe d'interventions (et de considérations) qui offrent, en défendant le rôle des intertitres, des arguments extrêmement stimulants et avancés, et cela même au plan théorique.

D'abord les cartons servent à ancrer les images qui sont, on avance, caractérisées par un fort degré d'ambiguïté. La position n'est pas nouvelle, on y avait déjà fait référence, mais ici⁵⁸ elle est enrichie par une hypothèse d'expérimentation qui constitue un sorte d'équivalent de l'effet Kouléchov: une même scène, l'on suggère, si elle est associée à des intertitres différents, pourrait prendre un sens fortement différent. Les paroles en outre institueraient un régime narratif différent de celui d'ordre visuel, non sans assurer des points d'articulations possibles. Et on souligne à ce propos des possibilités originales d'intégration, en se référant à la tradition allemande du conte par images (Wilhelm Busch)⁵⁹ ou à celle de la bande dessinée (*Mutt & Jeff*[!]).⁶⁰ En poussant plus avant cette argumentation, on dit que l'intertitre doit être traité comme une image en prévoyant plusieurs formes d'articulation "grammaticale", obtenues avec des fondus, comme dans le champ visuel,⁶¹ ou bien encore on propose d'élargir à l'écriture le recours à des procédés dynamiques, en introduisant des mots en mouvement.⁶² On refuse alors un statut de "pureté", de cinéma "absolu", et on soutient l'idée que le cinéma doive être considéré comme un "*Compositum*", né de la concurrence et de la fusion d'arts différents

*comme un produit chimique nouveau, absolument autonome, dont les composantes, différemment mélangées, pourraient être retrouvées dans d'autres systèmes artistiques proches.*⁶³

Balázs s'aligne sur cette position et prend comme modèle l'exemple de l'*opera lirica* (déjà utilisé dans l'intervention aussi qui nous venons de mentionner), basé sur la réunion de différentes matières expressives. De plus, l'auteur hongrois attribue aux intertitres une importante fonction *rythmique*, non littéraire ("l'effet d'un intertitre ne dépend pas seulement du contenu verbal, mais de la position dans laquelle il est monté. [...] Les intertitres littéraires sont un horrible danger") et d'*accentuation* ("comme les textes littéraires dans les petites compositions de Schumann").⁶⁴

Pour Wiene, l'intertitre représente, comme déjà mentionné, un pont avec la dra-

maturgie plus moderne du théâtre expressionniste. Celui qui vit une expérience fantastique

*ne pourrait pas raconter ce qu'il pense dans un discours ordonné: il s'exprimerait avec des exclamations, des cris, de la même façon qu'un poète expressionniste. Ces exclamations et ces cris deviennent les 'intertitres', que le film expressionniste, lui aussi, ne saurait éliminer.*⁶⁵

La position du réalisateur de *Caligari* est proche de celle de Salmon, l'une des plus originales et innovatrices qui soient. Pour l'auteur de *Die Kunst im Film*, le cinéma a une nature dramatique-fantastique, soutenue en ce qui concerne la première composante par le mouvement corporel, et par le mutisme, pour la seconde. Le mutisme est par ailleurs considéré comme une condition fondamentale du fantastique. Dans ce domaine, dans sa variante cinématographique, la parole écrite peut conquérir une fonction importante si elle s'éloigne de la dimension littéraire et de contenu, pour se transformer en événement purement visuel. "L'inscription n'est plus un intertitre, mais un vrai *fantôme*, qui s'enfonce ou saute hors de l'image – une étincelle!", et peut arriver jusqu'à se graver dans l'inconscient du spectateur.

*Comme un reflet étincelant, semblable aux images frétilantes de l'histoire, comme une phosphorescence, apparaît un mot, qui n'est plus inséré comme tel dans une situation, mais qui devient reflet muet jaillissant de la friction de la trame visuelle. Il n'est pas destiné à une lecture réflexive ou à une combinaison, il est une épiphanie, saisie par l'œil comme une impression, qui s'est faufilé à l'extérieur, pénétré comme un aiguillon dans la conscience, mais sans l'impliquer – comme une impression inconsciente.*⁶⁶

4.

Le débat, ici schématiquement reconstruit, est resté longtemps dans l'ombre. Il n'a pas seulement un intérêt archéologique, qui constituerait un chapitre mineur, à l'écart de l'histoire des théories du cinéma. Il offre en effet des éléments importants qui aident à éclaircir même la réflexion contemporaine, au point de vue de l'évaluation du rôle de l'intertitre dans le cinéma muet, et, dans un sens plus général, dans l'élaboration d'une théorie de la parole écrite au cinéma. Il existe une série d'éléments qui suggèrent que la valeur conférée aux intertitres dans le contexte du cinéma muet était de nature énonciative, *communicative*, et non pas narrative: ainsi, le fait qu'à cet époque on insistait dans presque chaque intervention sur l'opposition évidente qui marque le niveau des images et celui des intertitres, non seulement au plan stylistique, mais aussi énonciatif et productif; que des intertitres banals et approximatifs étaient insérées dans des films de grande ambition et engagement; et que les critères les plus élémentaires de raccord et de correspondance avec les images étaient négligés dans les cartons. Ces divers points mènent à la conclusion qu'il ne faut pas considérer les cartons comme des composants du tissu du récit, mais qu'il faut bien plutôt les interpréter comme appartenants au *système d'instructions* fourni au spectateur, de la même que la scansion en actes, les génériques du début et de la fin ou des avertissements ultérieurs liés à la dynamique du spectacle cinématographique.⁶⁷ Leur destination et leur statut énonciatif, qui devaient

fonctionner de manière implicite pour le personnel du secteur – et qui reprenaient, d’ailleurs, les modalités de l’introduction du mot écrit dans la phase pré-institutionnelle du cinéma –, sont mis en crise à partir du moment (*l’Autorenfilm*) où le cinéma allemand effectue un saut qualitatif important en transformant des productions en *œuvres*, dotées d’une forte cohérence interne au plan stylistique, dramaturgique et narratif, et du moment où l’institution de la *critique*, qui se met en place à ce moment, commence à évaluer tous les éléments du film en rapport à leur fonctionnalité aux plans narratif et esthétique. C’est à ce moment que le rôle de l’intertitre est transformé. Il délaisse son emploi d’avertissement pour le public et se transforme en matière de la narration. Ce faisant, il est jugé souvent de manière très négative, au vu de la difficulté avec laquelle il endosse ce nouveau rôle et exerce ce mandat. Appelée à correspondre à une nouvelle fonction, sollicitée à changer carrément de statut, la parole écrite continue de traîner avec elle de nombreuses caractéristiques de sa destination originaire et attire ainsi le mécontentement de plusieurs intervenants de cette nouvelle phase.

Une lecture attentive des sources est en mesure de retrouver une telle conscience même chez certains observateurs de l’époque. À l’intertitre est attribué explicitement une valeur de signal indicateur, sur le modèle de son fonctionnement dans les arts visuels et plastiques, ainsi que dans la photographie. On écrit :

*Sont employés comme il le faut seulement ces intertitres qui ne sont autre chose que, justement, des légendes, légendes appliquées à une image en mouvement. De la même sorte que celles qui sont employées pour les images fixes.*⁶⁸

Il n’est pas attribué de valeur narrative aux cartons, mais la fonction de donner aux spectateurs une orientation. Une telle conception émerge même dans les écrits de Balázs :

*Dans les dialogues nous ne devons pas apprendre par les cartons ce que l’image ne nous a pas dit. Si non pour certains moments l’histoire serait poursuivie avec un moyen littéraire, et il se produirait une faille dans la continuité visuelle.*⁶⁹

5.

Quelle a été la diffusion réelle du *titelloser Film* sur la scène allemande ? “Au cinéma, le grand public s’est éduqué à aspirer surtout aux plaisirs optiques, si possible avec le minimum possible d’intertitres”, écrivait en 1923 Diebold. Ce modèle aurait eu une telle diffusion et un tel impact qu’il aurait exercé une profonde influence même sur le théâtre contemporain, au point que s’y affirmerait une ligne “visuelle”, une “technique visuelle”, basée sur la primauté de l’image et non de la parole.⁷⁰ Si on s’en tient aux films strictement tournés sans intertitres, la liste ne dépasse pas la demi-douzaine : *Scherben* (1921, Lupu Pick), *Hintertreppe* (1921, Leopold Jeßner/Paul Leni), *Schatten* (1923, Arthur Robison), *Die Straße* (1923, Karl Grune, qui dénombrait quand même sept cartons), *Sylvester* (1924, Lupu Pick), *Der letzte Mann* (1924, F. W. Murnau). À l’exception de *Die Straße* et *Schatten*, ils ont tous été scénarisés par Carl Mayer. Cependant, si l’on prend en considération les films superficiellement dotés de quelques cartons seulement – ou même beaucoup plus –, qui s’inspirent de ce modèle et obéissent à des

principes similaires, le phénomène devient plus consistant. Peuvent y être rattachés, par exemple: *Erdgeist* (1923, Leopold Jeßner), conçu par Carl Mayer sans textes écrits, mais rétablis par la maison de production;⁷¹ *Der Schatz* (1923, G. W. Pabst); *Nju* (1924, Paul Czinner) et d'autres films réalisés – et scénarisés – par la suite par Czinner, comme *Eifersucht* (1925, Karl Grune); *Variété* (1926, de E. A. Dupont). Et la liste pourrait s'allonger.⁷² C'est la catégorie du *Kammerspielfilm* qui est directement impliquée par ces transformations – dans laquelle, d'ailleurs, tous les films mentionnés désignent fréquemment le rôle central, même de façon éponyme, on y reviendra. Cet ensemble, je l'ai déjà évoqué ailleurs,⁷³ fut très vaste aussi au point de vue quantitatif dans le cadre du cinéma de Weimar – contrairement aux données normalement rapportées dans les histoires du cinéma. Son parcours commence, semble-t-il, avec *Rausch* (1919, Ernst Lubitsch: "On n'a pas besoin de mots, d'intertitres. On la comprend [Asta Nielsen], c'est tout son être qui crie")⁷⁴ et prend fin dans la deuxième moitié des années Vingt.

Scherben est présenté de façon unanime (bien que ce sont des raisons publicitaires qui conditionnent aussi cette affirmation) comme le "premier film sans intertitres". D'autres pas importants avaient été accomplis, on le sait, dans cette direction. Et même en 1919 un film de Gad avait été annoncé comme étant projeté sans textes écrits.⁷⁵ Mais les seuls à avoir une mémoire vraiment attentive sont, on l'a remarqué, les *Kinoreformer*, qui font référence, avant tout, aux propositions de la phase de l'*Autorenfilm*. Le modèle de la "première fois" est aussi activé, du reste, pour *Hintertreppe*,⁷⁶ et les motivations publicitaires apparaissent ici très évidentes.

Même à la lecture des données purement numériques, on comprend qu'il ne s'agit pas d'un phénomène marginal bien que prestigieux, qui aurait été soutenu par un groupe d'intellectuels entichés d'expérimentation, réductible à l'avant-garde. C'est l'industrie cinématographique dans son ensemble qui se mobilise directement en ce sens, entraînant à sa suite le vaste secteur de l'institution critique, qui en dépend fortement. "Depuis longtemps l'industrie s'occupe de la manière d'éliminer les désavantages des intertitres", lit-on en 1920.⁷⁷

*Avec une unanimité particulière et inattendue la presse spécialisée berlinoise s'enthousiasme en faveur de l'abandon des cartons. 'C'est à ces type de film qu'appartient le futur', est le cri de bataille commun.*⁷⁸

En effet la critique avait accueilli avec des jugements positifs, et dans un accord commun presque total, les œuvres dont il est question. Quelques réserves – voire de très rares éreintements isolés⁷⁹ – en ce qui concerne *Schatten*, *Hintertreppe*, *Sylvester*, *Der letzte Mann*, n'altèrent en rien le cadre dans son ensemble. Le succès public est plus difficile à déterminer. Assurément il fut grand pour *Der letzte Mann*. Les spectateurs manifestèrent quelques réserves pour *Scherben*⁸⁰ (considéré quand même comme "un certain succès").⁸¹ On mentionne des réactions négatives pour *Hintertreppe*,⁸² et une certaine désorientation en ce qui concerne *Sylvester*.⁸³ Mais il est difficile d'établir la représentativité de ces données et il convient de se demander s'il ne faudrait pas mieux les interpréter comme des instruments polémiques au sein du conflit entre les différentes orientations de la production.⁸⁴

Pourtant, comme on l'a déjà mentionné, alors même que le programme du *titelloser Film* n'est pas appliqué de façon dogmatique, les principes à la base de cette expérience pénètrent une vaste zone de l'institution cinématographique, ils arrivent à s'imposer

comme le nouveau standard de référence, et le plus avancé. Le film “sans intertitres” affirme le principe de l’*autonomie du plan visuel-dynamique* ainsi que celui de l’homogénéité stylistique de l’œuvre. Il met en marche des procédés de *valorisation et symbolisation de l’espace et des objets*, procédés qui sont réalisés surtout avec la *entfesselte Kamera*, comme une “caméra vivante”,⁸⁵ et il active des formes de *subjectivisation* de l’image, par lesquelles le spectateur peut être absorbé dans la scène du film.⁸⁶

Le *montage* assume une importance centrale. “Le rythme du montage naît, avec une précision au millimètre, du rythme des mouvements de l’âme (le fondement secret de chaque rythme cinématographique”.⁸⁷ *Rausch* semble avoir eu un rôle inaugural même pour cela. On parle d’un montage “original et nouveau”. “Souvent les images le plus différentes se suivent l’une après l’autre comme dans un éclair, presque de façon expressionniste”.⁸⁸ Le montage est, on le sait, une composante névralgique de la dramaturgie de Carl Mayer: “Les ‘*Und*’, les ‘*Denn*’, les ‘*Doch*’ sont à interpréter comme des coupes du mouvement”.⁸⁹

Dans ce contexte, l’analyticité et l’intensité du *langage mimique et gestuel de l’acteur* – une autre des composantes essentielles et des plus originales du cinéma muet allemand –, reçoivent leur valorisation majeure. “Le cheminement de l’âme a été projeté avec une si forte intensité dans la sphère de la mimique que les gestes et la mimique semblent être devenus l’écriture en code de l’âme”.⁹⁰ Le film devient le “langage du corps”; Balázs parle, pour sa part, de “homme visible”.

Le *titelloser Film*, en se superposant, d’un côté, à la direction et à l’évolution du film expressionniste et du *Stilfilm*,⁹¹ et, de l’autre, en poursuivant une voie propre et autonome, se place donc au cœur des expériences clés de la phase de profonde transformation du cinéma allemand de l’après-guerre. Tout comme ça s’était passé après *Caligari*, l’entrée en scène de ce courant annonce un bouleversement complet du système cinématographique et préfigure des transformations radicales sur le plan linguistique-expressif et sur le plan productif. Au plan thématique, on privilégie des situations intimistes, en drame (petit-)bourgeois, et une dramaturgie de la concentration, loin des grands tableaux et des enchaînements romanesques – aventureux et à l’allure épique (“Sans dialogues écrits, conversations téléphoniques, télégrammes, pages de documents, lettres, etc., disparaîtra toute suspense anti-artistique, dont se nourrissent le film à sensation, le *Detektivfilm* et malheureusement les réductions littéraires aussi, la plus part de fois”,⁹² l’on constate). Pour ce qui est des modes de la représentation, le *titelloser Film* confère au montage, on l’a déjà dit, un rôle décisif (inconnu jusqu’à ce moment dans le cinéma allemand) et, de même, il réorganise les formes de la présentation et du spectacle: le “film sans intertitres” élimine aussi le découpage en actes, en supprimant les cartons qu’y correspondent, ainsi que les pauses dans la projection.⁹³ Il révolutionne la pratique du scénario et les techniques de tournage. Il change entièrement la fonction des décors (selon une ligne différente, mais en reprenant aussi celle du film expressionniste). Bref, il met en cause tout un mode de production. Et à cause de nouvelles compétences qu’il exige du spectateur, il postule aussi un glissement du public, des couches populaires des années dix jusqu’à la classe moyenne-bourgeoise.

Il se présente à nouveau, comme je le disais, la situation qui avait suivi la sortie de *Caligari*: l’industrie cinématographique, protagoniste directe de ces nouveaux procès et développements, réagit avec préoccupation aux profondes mutations structurelles qui en découlent. La stratégie de défense qu’elle adoptera fut double. D’un côté le *titelloser Film* est associé au choix “d’auteur”, et ainsi relié aux particularités du travail de cer-

tains cinéastes (Carl Mayer, Lupu Pick, Arthur Robison). Mais c'est plutôt une seconde voie qui fut prépondérante: on réserva au *titelloser film* un espace autonome, un domaine spécialisé. *La nouvelle tendance est réorganisée selon les paramètres d'un genre cinématographique.*

Le *Kammerspiel* constitue la sanction de la confluence des nouvelles propositions à l'intérieur d'un système codifié. La définition du nouveau champ ("renoncement le plus possible aux textes de liaison, succession continue d'événements, peu de personnages, approfondissement de la dimension psychologique, un travail de réalisateur le plus attentif et détaillé sur le jeu des acteurs, les décors, l'atmosphère": K. Pinthus)⁹⁴ hérite et stabilise des traits saillants affirmés par le *titelloser Film*. L'étroitesse des thèmes et des situations dramatiques, reprochée si souvent au film sans intertitres,⁹⁵ se transforme maintenant en facteur de caractérisation. *Scherben* (comme les œuvres de Sjöström et Stiller, la dramaturgie de Strindberg, reprise et développée par Reinhardt, ainsi que la technique de Sudermann) est désigné comme le texte initiateur.⁹⁶ On crée même une maison de production spécialisée dans ce type de produit; et dans certaines salles sont fixés des occasions spécialement destinés à ce type de programmation.⁹⁷ Quand en 1923, après la sortie de *Schatten*, Robison répond aux positions très fermées qui suivirent l'expérience initiée par le film *Scherben*, sa défense, bien que véhément dans l'intonation, ne va pas au-delà de la sauvegarde d'un contexte autonome, de genre, défense vouée à rassurer l'industrie cinématographique sur le fait que ce modèle n'était pas généralisable.⁹⁸

L'opérativité du *titelloser Film* ne s'arrête pas pourtant à un secteur spécifique. Les principes reliés à ce modèle sont substantiellement assimilés et englobés par tout l'appareil de production, jusqu'à arriver à l'affirmation *institutionnelle* justement des critères et des tendances de départ. Vers la moitié des années vingt le cinéma allemand est profondément et irrévocablement changé, il a atteint de nouveaux canons de production, de narration, et d'expression qui le caractériseront jusqu'au terme de sa parabole, *grâce aux nouveautés introduites* (avec le film expressionniste) *justement par le film "sans intertitres"*.

Quand, en 1927, Kurt Mühsam liquide comme "ratées dans l'ensemble [...] les tentatives de proposer au public films sans intertitres",⁹⁹ la transformation du cinéma allemand, *sur la base même des principes du titelloser Film*, est désormais un fait accompli et irrévocable.

[Traduction de l'italien de Viva Paci, révision de Pierre-Emmanuel Jaques]

Cet essai trouve son origine dans un texte écrit pour les Actes du Colloque *Intertitres et film. Histoire, théorie, restauration* (sous la direction de C. Dupré la Tour) organisé par la Cinémathèque Française (Paris, mars 1999).

- 1 A. Schnitzler, *Vorbemerkung zum Liebelei-Film (1913)* in *Liebelei* (Film), texte dactylographié, fiche 57, Schnitzler-Archiv, Université de Freiburg i. Br.
- 2 J'ai brièvement traité de cet aspect in "Dichter, Heraus! The Autorenfilm and German Cinema of the 1910's", *Griffithiana*, n° 38-39 (Octobre 1990). Voir aussi C. Müller, "Das "andere" Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära", in C. Müller, H. Segeberg, (Hg.), *Die Modellierung des Kinofilms* (München: Wilhelm Fink, 1998).

- 3 *Das Fremde Mädchen/Den Okända* (1913), produit par la Svenska, fut réalisé par Mauritz Stiller sur un scénario de Hugo von Hofmannsthal (inspiré d'une pantomime du même auteur); *Das schwarze Los* (Deutsche Bioscop, 1913), écrit par Adolf Paul et réalisé par John Gottowt, marqua le début à l'écran de Alexander Moissi; *Der letzte Tag* (Union, 1913), sur un scénario de Paul Lindau, et *Der König* (Vitascope, 1913) furent réalisés par Max Mack; *Die Landstraße* (1913), écrit lui aussi par Paul Lindau, fut tourné par Paul von Woringen pour la Deutsche Mutoskop- u. Biograph; *Liebelei/Elskovsleg* fût réalisé par Holger-Madsen pour la Nordisk et distribué en Allemagne en 1914; *Der Student von Prag*, réalisé, on le sait, par Stellan Rye sur un texte de Ewers, fut présenté en 1913 par la Deutsche Bioscop.
- 4 H. Spielhofer, "Der Film ohne Worte", *Münchener Neueste Nachrichten* (29 November 1921).
- 5 P. Jckes, "Titelarme und Titellose Filme", *Film-Kurier* (2 Juni 1921).
- 6 "Der Titellose Film", *Vorwärts* (4 März 1922). Aussi, Paraphé M. Pr. [Max Prels?], *Berliner Börsen-Zeitung* (5 März 1922).
- 7 E. Magnus, *Lichtspiel und Leben. Filmplaudereien* (Berlin: Dürr & Weber, 1924), p. 57.
- 8 R. Reymer, "Wenn die 'Stumme Kunst' Redet", *Neue Berliner Zeitung - Das 12 Uhr Blatt* (19 Dezember 1924).
- 9 "Filme ohne Worte", *Vorwärts* (4 Februar 1923).
- 10 F. K. Bernhardt, *Wie schreibt und verwertet man einen Film?* (Berlin: B. Bauer-Verlag, 1926), p. 33.
- 11 A. Roßlau, "Die Überflüssigkeit der Zwischentitel", *Berliner Börsen-Zeitung* (19 Juni 1921).
- 12 R. Reymer, *op. cit.*
- 13 *Ibid.*
- 14 Et justifié par les excès de spéculation typiques de la tradition culturelle allemande. Pourquoi justement en Allemagne? "Car chez nous, il est normal de toujours de contrecarrer les développements organiques avec des théories rigides, des spéculations oisives". W. Jonas, "Warum keine Titel?", *Film-Kurier* (14 Januar 1924).
- 15 En 1921-1922, on parle d'un *serial* américain (*Lucille Love*, en trente actes) "avec peu d'intertitres" ("Die Zwischentitel", *Die Post*, 5 April 1921) et d'un *Detektivfilm* anglais, sans autre précision, qui avait des caractéristiques semblables (P. Jckes, *op. cit.*). En 1917, on avait attiré l'attention sur un film américain (une "farce") sans intertitres, mais pour remarquer qu'il avait été presque impossible de s'y retrouver dans l'histoire: K. Bleibtreu, "Der Text im Film", *Der Film*, n° 14 (1917), p. 23. "Les anglais ont réalisé le premier film sans mots", écrit-on en 1923, "Dans les films américains [...] on s'engage à réduire le plus possible les cartons" ("Film ohne Worte", *Vorwärts*, cit.). Voir aussi: "Der Titellose Film", *Vorwärts*, cit. En effet, Bordwell, Staiger et Thompson nous rappellent que aussi en Amérique "dans la période entre 1913 et 1916 régnait la conviction que le film idéal ne devait pas avoir d'intertitres". Mais la situation avait par contre changé par la suite, "à partir de 1916 l'envie d'un film sans intertitres fut remplacée par une approche qui privilégiait l'usage d'intertitres écrits intelligemment": D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema* (London: Routledge, 1985), p. 186.
- 16 K. Bleibtreu, "Der Text im Film", *Der Film*, cit.
- 17 Lupu Pick pense à une solution dans laquelle des intertitres avec une graphie différente devaient être attribués à chaque personnage et il imagine que la police de caractères et la durée à l'écran des inscriptions différents selon le "volume" et la vitesse des répliques. Mais, après trois semaines d'expérimentation, il renonce. "Tout me semblait être comme un 'gramophone écrit'", dit-il (L. Pick, "Textlose Filme!", *Berliner Börsen-Courier*, 24 Juli 1923). Dupont imagine aussi des intertitres qui rendent compte de l'intonation et dont la durée ne serait pas fixée selon des critères fonctionnels ("en générale on calcule un mètre de pellicule pour chaque ligne de texte"), mais sur la base du rythme des scènes; E. A. Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*, 1919, II ed. sous la direction de F. Podehl (Berlin: Gustav Kühn, 1925), pp. 83-85.
- 18 Voir en particulier M.-s., "Die Straße", *Film-Kurier* (30 November 1923).

- 19 K. Bleibtreu, "Der Text im Film", *Der Film*, cit., p. 23; U. Gad, *Der Film. Seine Mittel - Seine Ziele* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1921), p. 245; "Der Titellose Film", *Vorwärts*, cit.; "Film ohne Worte", *Vorwärts*, cit.
- 20 *Ibid.*. De l'autre côté il ne manque pas des suggestions nouvelles de *Reformer*, selon modèles institutionnels arriérés, pour retrouver justement dans le théâtre des solutions pour réaliser la suppression des intertitres. On propose ainsi l'introduction d'un "livret" pareil à celui de l'*opera lirica*, qui aurait dû non seulement rapporter de façon plus au moins détaillée l'intrigue (comme il existait déjà dans "les programmes de salle"), mais aussi donner une vraie liste des "dialogues" que le spectateur aurait pu superposer aux images (tout comme le spectateur du mélodrame intègre avec les dialogues du *libretto* ceux articulés avec le chant qui, même si pratiquement présents, ne sont pas toujours facilement compréhensibles): K. Bleibtreu, "Der Text im Film. III", *Der Film*, n° 16 (1917), p. 33.
- 21 K. Grune, "Film, nicht Literatur!", *Neue Berliner Zeitung - Das 12 Uhr Blatt* (23 September 1923).
- 22 G. Pohl, "Der Film ohne Wort!", *Film-Kurier* (24 Januar 1925).
- 23 E. Tannenbaum, "Ein Film ohne Texte", *B. Z. am Mittag* (28 Mai 1921); Aros, "Scherben", *Berliner Lokal-Anzeiger* (29 Mai 1921); "Scherben", *Die Post* (31 Mai 1921).
- 24 "Beweglichkeit der Filmtitel", *Münchner Neueste Nachrichten* (20 April 1920).
- 25 H. H. Bormann, "Der letzte Mann", *Germania* (27 Dezember 1924).
- 26 P. Jckes, "Titelarme und titellose Filme", cit.
- 27 Voir en particulier, H. Spielhofer, "Der Film ohne Worte", cit.
- 28 "Mein ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren von Eduard Javitz", *Film-Kurier* (26 März 1924).
- 29 H. Pander, "'Sylvester'. Zur Frage des Films ohne Worte", *Der Bildwart*, n° 5 (1924), p. 108. Cette source-ci, comme plusieurs autres, a critiqué le film en lui reprochant un défaut de vraisemblance dû au mutisme des personnages. "L'histoire [...] aurait dû se passer dans le plus grand bruit. [...] Le spectateur pense à chaque instant: 'Ils sont muets par politesse à mon égard, ils se taisent car ils savent que l'image à l'écran doit se taire'" (*Ibid.*). La querelle sur l'utilisation des intertitres croise souvent le débat sur la admissibilité de la parole des personnages du film. Les situations dans lesquelles ceux-ci ne s'expriment pas uniquement au moyen de la mimique et du corps, mais où ils recourent aussi à la voix (même si elle reste muette) sont considérées par plusieurs intervenants, qui remontent jusqu'aux années dix, comme une limite, voire une impropriété. Le caractère "muet" du cinéma (même sous l'influence des modèles dramaturgiques de la pantomime) est assumé comme un principe esthétique précis et cohérent. "Le mouvement muet des lèvres est terriblement kitsch, anti-artistique et de mauvais goût. Il s'agit d'une anomalie, d'un contresens, qui perdurera jusqu'au moment où nous ne pourrons plus écouter ce parler". Elle pourra aussi disparaître grâce à la substitution des acteurs doués d'une faible expressivité gestuelle et corporelle par des comédiens adéquats. "Pas seulement ce mouvement muet des lèvres [...] deviendra superflu, on nous épargnera grand nombre de cartons et nous arriverons enfin à comprendre comment les textes sont souvent très désagréables" (O. Geller-Spontelli, "Das Lautlose Sprechen im Film", *Film-Kurier*, 30 Juli 1919). Carl Mayer deviendra le plus passionné zélateur de cette ligne puriste (Voir F. Güttinger, "Mayers Mißverständnis", in *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum, 1984) – ce qui explique les choix de *Sylvester*. Différente, la position de Balázs s'avère plus avancée: "Le parler est un des moyens expressifs du cinéma les plus efficaces" (Id., *Der Sichtbare Mensch*, 1924, maintenant in *Schriften zum Film*, München: Hanser, 1982, p. 70). "Le geste du parler appartient à un domaine particulièrement important du langage des gestes: le mouvement des lèvres comme action mimique. Celui qui voit parler apprend des choses souvent différentes de celui qui écoute" (B. Balázs, "Widerrede", *Die Filmtechnik*, n° 17, 1925, maintenant in *Schriften zum Film*, cit. pp. 353-354). *Variété*, qui représente un des résultats les plus accomplis de la transformation des structures dramaturgiques et de la mise en

- scène, suite à l'élimination des intertitres, constitue, même de ce point de vue-là, une des synthèses le plus réussie. Ici "on parle sans intertitres et la parole muette rejoint la valeur du mouvement" (A. Kraszna-Krausz, "Variété", *Die Filmtechnik*, n° 16, 1925, p. 345).
- 30 R. Schacht, "Sylvester", *B. Z. am Mittag*, coupure sans date (en fait janvier 1924), conservée à l'archive de la Stiftung Deutsche Kinemathek de Berlin.
- 31 Paul Hildebrandt, "Schatten", *Kinematographische Monatshefte*, n° 10/11 (1923), p. 3.
- 32 R. Schacht, "Sylvester", cit.
- 33 W. Haas, "Der Tag der Großen Premiere", *Film-Kurier* (24 Dezember 1924).
- 34 E. Tannenbaum, "Jeßner als Filmregisseur", *B. Z. am Mittag* (12 Dezember 1921).
- 35 P. Hildebrandt, "Schatten", cit.
- 36 A. Robison, "Warum kein titelloser Film?", *Film-Kurier* (19 Januar 1924).
- 37 U. Gad, *Der Film. Seine Mittel - Seine Ziele*, cit.
- 38 B. E. Lüthge, "Urban Gad's Regiekunst", *Film-Kurier* (21 August 1919).
- 39 E. A. Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie Man ihn verwertet*, cit.
- 40 K. Grune, "Film, nicht Literatur!", cit.
- 41 L. Pick, "Textlose Filme!", cit.
- 42 "Mein Ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren von Eduard Javitz", cit.
- 43 "Mein Ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren von Eduard Javitz", *Film-Kurier* (24 März 1924).
- 44 "Der Titellose Film", *Vorwärts*, cit.
- 45 U. Gad, *op. cit.*; E. A. Dupont, *op. cit.*; F. K. Bernhardt, *op. cit.*; E. Magnus, *op. cit.*. Et je signale aussi le court texte: "Filmtitel", *Berliner Tageblatt* (7 Januar 1923).
- 46 W. Bloem, *Seele des Lichtspiels* (Leipzig-Zürich: Grethlein & Co., 1922); W. Haas, *Die Unmöglichkeit des dramatischen Films*, in H. Zehder (Hg.), *Der Film von Morgen* (Berlin-Dresden: Rudolf Kaemmerer, 1923), p. 26.
- 47 R. Harms, *Philosophie des Films* (Leipzig: Felix Meiner, 1926), p. 93; de "calme intérieur de la contemplation" parle aussi Carl Hauptmann, "Film und Theater", in H. Zehder, *op. cit.*, p. 18.
- 48 H. Pander, "Sind Zwischentitel im Film Notwendig", *Deutsche Allgemeine Zeitung* (5 Juni 1921). Cette contribution recèle aussi des réflexions loin d'être arriérées. J'y reviendrai.
- 49 *Ibid.*
- 50 M. Prels, "Film und Wort", *Der Film*, n° 47 (1916), p. 11; W. Thielemann, "Zwischentitel", *Der Kinematograph*, n° 652 (1919).
- 51 R. Harms, *op. cit.*, p. 96.
- 52 G. O. Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform* (Bremerhaven: Atlantis-Verlag, 1924), p. 40.
- 53 Copie présentée au *Cinema Ritrovato* de Bologne, 1999 - ndt.
- 54 H. Pander, "Sind Zwischentitel im Film Notwendig", cit.
- 55 E. Staude, "Der Kampf um den Zwischentitel", *Kinematographische Monatshefte*, n° 5 (1923), p. 10.
- 56 R. Harms, *op. cit.*, p. 95.
- 57 E. Staude, "Der Kampf um den Zwischentitel", cit., p. 9.
- 58 H. Pander, "Sind Zwischentitel im Film Notwendig", cit.
- 59 *Ibid.* On fait référence à ça aussi in W. Bloem, *op. cit.*, p. 42.
- 60 G. O. Stindt, *op. cit.*, p. 44.
- 61 *Ibid.*, p 42; H. Salmon, *Die Kunst im Film* (Dresden-Weinböhla: Aurora, 1921), p. 118.
- 62 "Beweglichkeit der Filmtitel", cit. Dans ce cas on se mobilise l'*Institut für Kulturforschung* de Berlin, auquel l'on doit la réalisation des intertitres de *Der Golem* (1920), de Paul Wegener.
- 63 W. Jonas, "Warum keine Titel?", cit.
- 64 B. Balázs, *Der Sichtbare Mensch*, cit., pp. 125-126.
- 65 R. Wiene, "Expressionismus im Film", *Berliner Börsen-Courier* (30 Juli 1922).
- 66 H. Salmon, *Die Kunst im Film*, cit., p. 30. La notion d'"écriture figurale" élaborée par Philippe Dubois semble interpréter au mieux cette dimension du texte écrit: Ph. Dubois, "L'Écriture fig-

- urale dans le cinéma muet des années 20”, in F. Pitassio, L. Quaresima (sous la direction de), *Scrittura e immagine/Writing and Image* (Udine: Forum, 1998).
- 67 Paolo Cherchi Usai a attiré l’attention sur cela dans son intervention au IV International Film Studies Conference de Udine en 1997: P. Cherchi Usai, “Modelli percettivi nelle didascalie del cinema muto”, in F. Pitassio, L. Quaresima, *op. cit.*
- 68 V. E. Pordes, *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie* (Wien: R. Lechner, 1919), p. 45.
- 69 B. Balázs, *Der Sichtbare Mensch*, cit., p. 126.
- 70 B. Diebold, “Bildregie und Wortregie”, *Frankfurter Zeitung* (14 August 1923).
- 71 “Herr Mayer protestiert”, *Lichtbild-Bühne*, n° 51 (1922), p. 12.
- 72 Le *Kulturfilm* aussi n’est pas étranger à la nouvelle tendance. Cfr. T. Rockenfeller, “Textlose Kulturfilme”, *Berliner Börsen-Courier* (9 Dezember 1923).
- 73 “Der Expressionismus als Filmgattung”, in U. Jung, W. Schatzberg (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik* (München: K. G. Saur, 1992).
- 74 B. E. Lühge, “Asta Nielsen in Strindberg’s ‘Rausch’”, *Film-Kurier* (3 August 1919). “Le premier *filmkammerspiel* fut réalisé en 1918 par l’élève de Reinhardt Ernst Lubitsch avec *Rausch*”: Dr. N. “Das Filmkammerspiel”, *Film-Kurier* (25 September 1922). *Kinobriefe*, n° 36 (1919) donne la primauté par contre à *Unheimliche Geschichten* (1919, Richard Oswald).
- 75 B. E. Lühge, “Urban Gad’s Regiekunst”, cit.
- 76 Cfr. “Der Titellose Film”, *Vorwärts* cit.
- 77 “Beweglichkeit der Filmtitel”, cit.
- 78 H. Pander, “Sind Zwischentitel im Film Notwendig”, cit.
- 79 Particulièrement péremptoire et aveugle, un texte de Balázs sur *Sylvester* (*Der Tag*, 16 Dezember 1924), maintenant in Id., *Schriften zum Film*, cit., pp. 325-326). Pour d’autres réactions négatives voir Aros, “Sylvester”, *Berliner Lokal Anzeiger* (7 Januar 1924) pour le même film; H. Siemen, “Deutsch-Amerikanischer Filmkrieg”, *Die Weltbühne*, n° 35 (1921); Id. “Die Lehrreiche Hintertreppe”, *Die Weltbühne*, n° 3 (1922); E. Kolliner, “Schatten”, *Berliner Börsen-Courier* (29 Juli 1923); “Der Letzte Mann”, *Deutsche Allgemeine Zeitung* (27 Dezember 1924).
- 80 Cf. “Scherben”, *Der Deutsche Film in Wort und Bild*, n° 23 (1921), p. 4; “Le film aurait été rejeté avec des sifflets par le grand public dans un cinéma de Berlin”, rapportait, deux semaines après, la même revue (O. Schwerin, G. Haller, “Scherben”, *Der Deutsche Film in Wort und Bild*, n° 25, 1921, p. 6). On relate la même circonstance dans “Berliner Filmneuheiten”, *Der Kinematograph*, n° 746 (1921).
- 81 “Kammerspielkunst im Film”, *Berliner Tageblatt* (27 August 1922).
- 82 Voir “Hintertreppe”, *Der Deutsche Film in Wort und Bild*, n° 1-2 (1922), p. 8; “Kammerspielkunst im Film”, cit.
- 83 “La plus part des spectateurs n’a pas compris le noyau central du récit et la fin est restée absolument incompréhensible” (Aros, “Scherben”, cit.). Le même article parle aussi d’un “total insuccès auprès du public”.
- 84 Pour un bilan d’ensemble de la réception du film “sans intertitres” cf. I. Schenk, “‘Titelloser Film’ im Deutschen Kino der Zwanziger Jahre”, in F. Pitassio, L. Quaresima, *op. cit.*
- 85 “Sylvester von Carl Mayer”, *Berliner Börsen-Courier* (25 November 1923).
- 86 “Die Filme der Woche”, *Berliner Tageblatt* (28 Dezember 1924).
- 87 H. Michaelis, “Eifersucht”, *Film-Kurier*, (18 September 1925).
- 88 B. E. Lühge, “Asta Nielsen in Strindberg’s ‘Rausch’”, cit.
- 89 “Sylvester von Carl Mayer”, cit.
- 90 H. Michaelis, “Eifersucht”, cit.
- 91 Dont il est à son tour protagoniste grâce aux forts tensions mises en œuvre pour rejoindre une cohérence stylistique et expressive. *Scherben* et *Hintertreppe* sont d’ailleurs, proprement, définis comme des “*Stilfilme*” (H. Spielhofer, “Der Film ohne Worte”, cit.).
- 92 *Ibid.*
- 93 Voir les critiques de *Scherben* (V. R., “U.-T. Kurfürstendamm”, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 29 Mai

- 1921), *Hintertreppe* (*Der Kinematograph*, n° 776, 1922), *Die Straße* (H. Fr., “Der Neue Grune-Film”, *Lichtbild-Bühne*, n° 48, 1923, p. 14).
- 94 K. Pinthus, “Sylvester”, *Das Tage-Buch*, n° 3 (1924), p. 88.
- 95 Seulement quelques exemples: Balthasar [R. Schacht], “Text und Bild”, *Berliner Börsen-Courier* (7 Januar 1923); S. Wagner, “Der Wortlose Film”, *Die Filmwoche*, n° 4 (1924), p. 65.
- 96 Aros, “Scherben”, cit.; “Kammerspielkunst im Film”, cit.; Dr. N. “Das Filmkammerspiel”, cit.
- 97 M. Georg, “Das Kammer-Lichtspiel”, *Kinematographische Monatshefte*, n° 2 (1922), p.1.
- 98 A. Robison, “Warum kein *titelloser* Film?”, cit. L'article qui avait initié la polémique est celui de W. Jonas, “Warum keine Titel?”, cit.
- 99 K. Mühsam, *Film und Kino* (Dessau: Dünnhaupt, 1927), p. 74.

A MARRIAGE OF EPHEMERAL DISCOURSES: NEWSPAPERS AND MOVING PICTURES

Richard Abel, Drake University

Where next? As the essays in this initial issue of *CINEMA & Cie* attest, historians and theoreticians of early cinema are far from unanimous in responding to that simple question. Instead of taking stock of my own research over the past twenty years, an exercise in self-reflection that engaged my attention several years ago,¹ I have decided to survey one of several recent trajectories that research has taken. One is premised on defining early cinema as a *son-et-lumière* event and hence focuses on recovering the multitude of sound practices that played a significant role in its development, especially in exhibition.² Another is premised on defining early cinema, on an international level, as initially so dominated by the French, especially Pathé-Frères, that the initial development of many “national cinemas” – from the United States to Russia – could only emerge in relation to that dominance, either through imitation or the construction of difference.³ The trajectory I want to pursue in this essay, however, is premised on defining early cinema as a unique point of intersection between a new mass market cultural product and pre-existing as well as innovative local or regional cultural practices, specifically in an industrialized country such as the USA. Traces of that intersection survive in newspaper discourse on “the movies” – that is, in an equally ephemeral medium – and can be quite revealing about the circulation, promotion, and reception of moving pictures, particularly when rental companies, exhibitors, and newspapermen (and women) went through an extended “courtship” and “trial marriage” in the early 1910s.⁴

For the past few years, my research on silent cinema in the USA (specifically in the early 1910s) has lured me into looking just as closely at old newspapers on library microfilm readers as at old movies on archive steenbecks. One of the more surprising finds in this line of research came in reading the *Des Moines News*, an Iowa newspaper that had eluded me during the time I was writing *The Red Rooster Scare*.⁵ Although the *News* carried advertisements for several local moving picture theaters quite regularly from the fall of 1911 on, I was unprepared for a front page story on November 11, 1912. Under a filmstrip banner labeled *The Movies* was a story about the famous wager in Palo Alto, California, in 1872, that led Eadweard Muybridge to “invent” moving pictures. Filling out this story were a variety of “big facts” about the current industry that had grown up from this invention, along with a thumbnail sketch of its “three branches: *manufacturer, renter, and exhibitor*.”⁶ The writer was “Gertrude M. Price, the Daily News’ Moving Picture Expert,” and on the following page was a bold announcement that she would be entertaining readers almost daily with stories about the “Moving Picture Folks” – especially “favorites” such as “that Smiley, Golden-Haired Girl” (most

likely, Mary Pickford) – because the *News* “recogniz[ed] ‘the movies’ as the biggest, most popular amusement in the world.” The next day, as promised, not only did a photo story on Dolores Cassinelli (from Essanay’s Chicago studio) appear but so did another banner story about the movie business in Des Moines (the state capital, with a population of 85,000), claiming that the city’s fourteen moving picture houses had a daily attendance of ten thousand – and that was a “conservative estimate.”⁷

However unusual these stories in the *Des Moines News* seem (and I will return to them later), they did not lack for precedents of one kind or another. As early as October 1910, for instance, the *Youngstown Vindicator* printed a story about why so many people in this northeastern Ohio city of 80,000 “visit[ed] the local picture shows,” why “no other institution in the city quite fill[ed] the place” of its nine moving picture theaters.⁸ Within another year, the paper’s Sunday edition was carrying an unsigned column called “Week in Moving Picture Theaters” that described and remarked on the films featured in at least four of those theaters, whose ads competed with the even larger, bolder ones of the city’s three vaudeville houses.⁹ Similarly, in May 1911, in Cleveland (a city of more than 500,000 people, fifty miles northwest of Youngstown), the drama critic of the *Cleveland Leader’s* Sunday edition not only acknowledged that “the public [was] talking about the picture-plays it sees just as it talks of the flesh-and-blood ones” – and a much “bigger section” of the public – but admitted that he himself found them “vastly entertaining.”¹⁰ By December, the *Sunday Leader* was printing a full page devoted to “Photo-Plays and Players,” edited by Ralph Stoddard and supported by ads for up to twenty-five theaters as well as several film rental firms and slide manufacturers or renters.¹¹ This page offered not only “news of Cleveland’s leading picture theatres” but a “review of the feature films of the week.” Yet the first paper to take “the movies” seriously, as Robert Grau long ago noted, was the *New York Morning Telegraph*.¹² For that paper’s Sunday edition, perhaps as early as January 1909, Ellis Cohen, a former editor of *Views and Films Index*, was writing a page entitled “In the Moving Picture Field,” supported by ads for several film manufacturers and renters.¹³ Within two years, the *Telegraph* had come to accept “the stability of [this] new form of entertainment” and, as a consequence, in February 1911, added a new department to its Sunday staff, probably headed by George Terwilliger, in order to produce what soon became two full pages devoted to “Motion Pictures and Photo-Plays.”¹⁴ The most prominent features of these pages were the columns of short, unsigned “Critical Reviews” of both licensed and independent films released that week.

Daily newspapers, of course, long have been a valuable resource for anyone researching American cinema after the middle or late 1910s; before then, however, they rarely have been consulted by cinema historians.¹⁵ The reason is obvious enough for the nickelodeon period: moving picture exhibitors initially had little need of newspapers for advertising purposes – and the papers reciprocated by giving the picture shows little attention. With the exception of some smaller cities and towns, and for brief periods of time, this relative absence of discursive traces (other than in city directories and scattered magazine articles) rendered “nickelodeon culture” more or less “invisible.”¹⁶ The same cannot be said for the “little noticed period of the early 1910s that bridge[d] the nickelodeon and the palace,” to quote an architectural historian, when the emergence of “Modern Moving Picture Theaters” came to represent the most important changes in architectural design, programming, publicity, and movie-going habits.¹⁷ For, as the managers of these new theaters bought advertising space on a regular basis, local

papers, in turn, devoted stories, columns, and even pages to the ever more popular “movies” and picture shows. Indeed, examining these columns and pages and the kinds of ads, articles, and reviews they featured can be quite revealing. Not only do they help us map changes in the exhibition venues for moving pictures in particular cities over time, but they allow us to trace the distribution and exhibition of moving pictures in specific venues as well as the program formats and promotional frameworks within which they circulated and were made available to audiences – and what audiences that programming and publicity assumed. Moreover, this discourse on moving pictures can be read in relation to that of other newspaper matter – editorials, news events, stories of crime, reports on legal and political conflicts, stories of building projects, special columns for women and children, comic strips – as well as the more familiar discourse of the trade press.¹⁸ The results of such a closer look at newspapers, I would argue, can lead to a much better understanding of what shaped the reception and meaning of moving pictures in the USA during the early 1910s – and such research may serve as a useful model for other countries.

Sunday Pages and Programs, and Other Novelties

The four newspapers just cited contain a wealth of material that at first may seem overwhelming. Moreover, they covered moving pictures from different perspectives and were published in different kinds of cities in three different regions of the country – all of which were crucial to the emergence of nickelodeons and moving picture theaters –¹⁹ so it is worth situating each paper, along with several others introduced briefly for purposes of comparison, more clearly at the outset.

The *Sunday Telegraph*, for instance, was unusual for more than being the first newspaper to devote a weekly page or section to moving pictures. Among New York newspapers, its principal subjects – sports, finance, and the arts – and style linked it more closely to the “information” of the *Times* and *Tribune* than to the “sensationalism” of the *Journal* or *World*, making the circulation claim for its Sunday edition (“650,000-750,000 men and women”) remarkable.²⁰ Initially, moving pictures and vaudeville were treated together in a separate section of the Sunday paper; yet, by early 1912, under the editorship of Terwilliger and then Tracy H. Lewis (along with “a staff of four assistants”), an entire section was devoted to moving pictures, which eventually was sold as a separate paper, with a “half-tone colored supplement.”²¹ Given the ads it accepted, the stories it sometimes reprinted from other papers, and the extensive reviews of individual films it published weekly, the *Telegraph’s* motion picture section seemed to assume a core readership made up largely of exhibitors. In scope and reach, this section rivaled that of the trade press – e.g., *Film Index*, *Moving Picture World*, *New York Dramatic Mirror*, *Moving Picture News*.²² In late March 1911, an ad boasted that in the previous month the *Sunday Telegraph* had gained 1,600 new subscribers from exhibitors, many of them located outside New York City; several weeks later, another bragged that more exhibitors read the *Sunday Telegraph* than all other trade publications combined.²³ Hot air? Perhaps not. How else could the motion picture section have expanded to six full pages of photos, ads, stories, and reviews by March 1912? Within another year or so, Grau even claimed that, “among moving picture actors, theatre owners, manufacturers and all those interested in the trade, circu-

lation had reached nearly 16,000," a significant number of those engaged in the industry.²⁴

In northeastern Ohio, a crucial section of the country's industrial "heartland," the *Leader* played a somewhat similar role to that of the *Telegraph*.²⁵ It had been the most successful and influential paper in Cleveland until 1900, when it was displaced (and later acquired) by the *Plain Dealer*.²⁶ Its Sunday edition, however, remained one of the best anywhere well into the 1910s, especially in its coverage of politics, on which it took an explicitly Progressive position,²⁷ and cultural events and issues, which extended from the magazine section and several pages on theater, music, and art to special "Cosmopolitan" and "Metropolitan" sections.²⁸ Subscribers ranged far beyond Cleveland: in September 1911, for instance, the special admission coupons it began printing each Sunday (a full page of them) could be redeemed in theaters throughout northern Ohio and northwestern Pennsylvania.²⁹ This suggested a readership that included far more than exhibitors, which the *Photo-Plays and Players* page confirmed when it first appeared in December. Certain ads clearly were directed at exhibitors – especially those for independent firms such as Lake Shore Film & Supply – as was a series of stories on major figures involved in renting or exhibiting in the city – such as E. Mandelbaum, who founded Lake Shore, later partly owned Mutual, and then headed World Special Film.³⁰ But, unlike the *Sunday Telegraph*, the *Sunday Leader* aimed most of its page at those who attended moving pictures as a legitimate new cultural form. The small but numerous theater ads attested to that, of course, but so did the weekly *Gallery of Popular Photo Players*, beginning with Marion Leonard, Maurice Costello, and Kathlyn Williams, in January 1912, as did the lengthy columns that, in listing and commenting on the Sunday or even weekly programs shown in those theaters, were intended as "a guide to fans."³¹

The *Youngstown Vindicator* generally shared the Progressive views of the *Leader* and, as the dominant newspaper in a "bold, vulgar" steel-producing center, saw itself as a standard-bearer of political and moral reform.³² In the first decade of the century, it had fought to control and limit saloons, supported a police crackdown on the illegal activities of the Italian "Black Hand," and expressed repeated concern for the assimilation of immigrants through education. Beginning in the fall of 1911, its Sunday edition (which simply expanded the paper's usual length) began to devote two or three pages to theatrical entertainments – just as did the *Canton News*, a more "sensational" paper in another, slightly smaller center of steel production fifty miles to the southwest, and south of Cleveland.³³ In one city, moving picture information often seemed aimed at the shoppers, young couples, families, and children the *Vindicator* imagined were their fans; in the other, it assumed an audience dominated by "the working man and his family."³⁴ The *Vindicator's* "Week in Moving Pictures" columns selected one or more films to promote each day at the Dome, Palace, and Orpheum, supplemented by brief stories such as a very early appreciation, in October 1911, of G. M. "Bullets" Anderson, the hero of so many Essanay westerns.³⁵ Within a year, the *Vindicator* had doubled the number of regular moving picture theaters that advertised regularly, and the "Week in Moving Pictures" columns occasionally reprinted bits of news from the trade press – for instance, Universal was releasing its own *Animated Weekly* newsreel, and the MPPC had licensed Famous Players' four-reel *Queen Elizabeth*, with Sarah Bernhardt.³⁶ By the spring of 1913, C. W. Deibel claimed, 50,000 people were attending the city's theaters weekly.³⁷

As the capital city of a largely agricultural state in the upper Midwest, Des Moines was an insurance and banking center, with a growing population of “white collar” service workers, many of them women.³⁸ Of the two major newspapers in the city (the other, the *Register and Leader*, would acquire it in the early 1920s), the *News* was not only more “sensational” but strongly supportive of labor unions.³⁹ Yet, much like the *Leader* and *Vindicator*, it had Progressive leanings, including a strong advocacy of the suffragette movement.⁴⁰ Both Des Moines papers were giving more and more attention to moving pictures by the end of 1912, but the *Register* confined its interest to accepting ads from a couple of theaters – as did the *Cedar Rapids Republican*, the major paper in a more industrialized city of 30,000 in northeast Iowa.⁴¹ In hiring Gertrude Price as a “movie expert” in November that year, the *News* alone recognized that moving pictures had become an important subject for its readers. Not only did Price write short illustrated stories almost daily about movie stars (most of them women) from Kathlyn Williams (Selig) to King Baggott (Imp), but she put together weekly Sunday columns, under the banner of “The Movies,” with capsule reviews of selected films featured in up to ten of the city’s theaters.⁴² Throughout December, she also arranged for the *News* to print a daily series of publicity photos from Kalem’s soon-to-be-released *From the Manger to the Cross*, which the paper suggested would “prove of permanent interest, especially to children.”⁴³ So successful was Price’s work for the *News* that, within three months, the *Register* was forced to introduce its own special column on the theater page of its Sunday edition, “At the Moving Picture Playhouses,” which also at first focused on the faces of “famous players” or “celebrities” sketchily depicted in rough line drawings.⁴⁴

Mapping the Local Terrains of Exhibition

For anyone seeking information on the vicissitudes of exhibition in New York City, the *Sunday Telegraph* simply is not the place to look. In the spring of 1911, for instance, several ads on the *Telegraph*’s Saturday “Vaudeville Review” page included the major theaters in the circuits of William Gane, William Fox, Frank Kenney, and Automatic Vaudeville. The following year, one small ad for Adolph Zukor’s Comedy Theatre (on Union Square) consistently listed its daily schedule of featured Independent films.⁴⁵ Otherwise, there was almost nothing.⁴⁶ The other newspapers, however, turn out to be valuable sources for addressing issues of local exhibition, especially when supplemented by city directories, other papers, and occasional notes in the trade press.

The *Sunday Leader*, for instance, offers a rather thorough listing of the major moving picture theaters in at least five of Cleveland’s commercial districts. Most of the more important theaters were downtown: The Mall, Princess, Bijou Dream, Avenue, Dreamland, Cameraphone, and Orpheum. Another half dozen – including the Superior (600 seats), Doan, and Home (600 seats) – were located in two districts along Superior and Lake streets on the northeast edge of the city.⁴⁷ Others were clustered in contiguous districts just south of that area, among them the Penn Square, U. S. Theater (1,600 seats), National, and Delmar (400 seats).⁴⁸ At least two, the Tabor and Broadway, helped anchor a fourth district along Broadway on the city’s southeast edge. Finally, another half dozen – among them the Park National, Fairyland, Cozy, and Clark (400 seats) – occupied two nearby areas in the southwest.⁴⁹ These theaters comprised no more than 25

percent of the total number in Cleveland, which, in 1911, came to approximately 120, but their ads in the *Leader* signaled a desire for status, or a status already achieved.⁵⁰ Further signs of that came from all those stories on local exhibitors, from an occasional report such as that on Penn Square (950 seats) – in the paper’s real estate and building construction page,⁵¹ and featured articles in the trade monthly, *Nickelodeon* – such as those for the National (700 seats) and Mission-style Dreamland (262 seats).⁵² Although the many residential theaters in Cleveland can only be located using city directories, at least several of those in the downtown commercial district – for instance, the Princess and Orpheum – clearly appealed to working-class audiences, for they also advertised in the labor weekly, the *Cleveland Citizen*.⁵³ Not unexpectedly, the *Leader* ignored the only theater with an all-black clientele, the Alpha, located on the city’s near east side – for those, one has to read the African-American weekly, the *Cleveland Gazette*.⁵⁴

Elsewhere in northeastern Ohio, the *Youngstown Vindicator* is perhaps an even better source of information on that city’s exhibition venues. Supplemented by city directories, the ads and columns in the *Vindicator* clearly indicate that all the sites of entertainment were located downtown, within a few blocks of the Central Square.⁵⁵ This obviously assumed a well-laid-out, efficient streetcar system that stretched into the city’s major residential areas and suburbs. Three vaudeville houses – the Grand Opera House, Park, and Princess – were clustered just south of the square. By the fall of 1911, a dozen moving picture theaters stretched out along six to eight blocks of Federal Street, half to the west of the square, the other half to the east. The most respected of these were on the west side, and advertised in the *Vindicator*: the Dome (owner-manager C. W. “Christy” Deibel), the Bijou (owner-manager Dan Robbins), the Orpheum (owner-manager Pierre Atselas), and the newly constructed Rex (owned by Harry Warner and David Robbins).⁵⁶ Those on the east side, some of which seemed to cater to the city’s Italian-born population, tended not to advertise.⁵⁷ A two-tier system of city permit fees restricted all moving picture theaters, however prestigious, to less than 200 seats, and only in the summer of 1912 would someone like Diebel be financially secure enough to risk constructing a new Dome Theater, with a seating capacity of nearly 1,000.⁵⁸ Although one or two nickelodeons may have existed beyond the downtown, it was not until then too that new theaters (like the Hazelton Dome) began to appear in residential areas.⁵⁹ Conditions were even more centralized in Canton, where all the theaters were located downtown. Despite an early *News* report that the city was “movie mad,” those theaters that advertised in the paper only programmed moving pictures exclusively on Sundays (when “blue laws” prohibited live performances) – that is, until the fall of 1912, when the Odeon finally shifted to pictures throughout the week.⁶⁰ It would be another half dozen years, however, before a moving picture theater opened in Canton’s residential areas.

In Iowa, conditions paralleled those in northeastern Ohio, but in surprising ways. As the smallest of all the cities under consideration, Cedar Rapids not unexpectedly had its one vaudeville house and several moving picture theaters all located in the downtown commercial district. According to the *Des Moines News* and city directories, however, Des Moines was more similar to Cleveland than Youngstown or Canton. Prior to 1911, moving picture theaters could be found in two commercial areas. The most important was the downtown shopping district (just north of the court house and passenger train station), the hub for a network of streetcar lines stretching into the city’s residential areas.⁶¹ There, the Colonial (owned by Charles Namur, who also was proprietor of a

leading downtown drugstore) and the Family (owner-manager Jacob Milowslowsky) were especially prominent, at least given their ads in the *News* as well as the *Register*.⁶² A second, smaller shopping district lay just below the State Capitol Building on the city's east side, where the Elite Theater, which also often advertised in the *News*, catered to (perhaps largely Scandinavian) white-collar and working-class audiences.⁶³ In late 1911, Namur began to open a series of residential theaters – the Idle Hour or University Place, near Drake University on the city's prosperous northwest side; the Highland Park, in a middle-class suburb north of the city; and Namur's South Side – all of which received notice in the *News*.⁶⁴ Several other small theaters also opened in residential areas on the east side. At the same time, downtown, theaters such as the 700-seat Unique (owned by Ben Elbert and John Getchel, who headed one of the city's amusement companies) shifted exclusively to moving pictures; others such as the Star (owner-manager A.H. Blank) were renovated; and still others were newly constructed – the 550-seat Casino (also owned by Blank), Golden, Royal, Palace, and Black Cat⁶⁵ – confirming a *News* editorial, in August 1912, that “the moving picture show is here to stay.”⁶⁶ By late 1913, there were close to twenty moving picture theaters operating in Des Moines, even more than in Youngstown, and they were much more widely dispersed.⁶⁷

Tracking the Diffusion of Moving Pictures I

The early 1910s were marked by several important changes in the American cinema industry, none of which occurred all that evenly or smoothly. The newspapers under consideration offer different perspectives on these changes, beginning with the intense competition between the MPPC and the Independents. The *Sunday Telegraph*, for one, took an active role in supporting the Independents as they struggled to create a nationwide system to distribute their films – which at first coalesced around the Motion Picture Distributing and Sales Company (or simply Sales) controlled by the Independent Motion Picture Company (Imp) and New York Motion Picture Company (Bison) – so as to compete with the more established MPPC companies and their new distribution outlet, General Film.⁶⁸ Ads for Edison, Lubin, Pathé, and Vitagraph initially outnumbered those of their rivals (Pathé probably even paid for stories named “Pathé Pointers”), and MPPC films often received more favorable reviews; yet, by 1911, the balance the paper was seeking to strike was evident in the weekly series of star player photographs, which alternated between those of MPPC and Independent companies. As the *Telegraph's* advocacy position became ever more apparent, the Independent manufacturers, whether associated with Sales or not, began to take out weekly ads – and more than a dozen were doing so by early 1912.⁶⁹ Yet the *Telegraph* carried little specific information on film distribution or exhibition. In 1911, it did inform exhibitors in or near New York City that new MPPC releases followed a regular circuit each day through the six Keith & Proctor theaters and that new Independent releases were shown daily at the Fourteenth Street Theater.⁷⁰ At the same time, that repeated ad for Zukor's Comedy Theatre may have served as a model program for the Independent films available each week from Sales.

The case was different with the *Sunday Leader*. Although also supportive of the Independents, what it did was to give advertising space to the major rental exchanges

that had offices in Cleveland – Feature & Educational Film, Lake Shore Film & Supply (eventually part of Mutual), Victor Film Service (eventually part of Universal), and Warner’s Feature Films – as well as General Film, in order for them to reach exhibitors throughout the region.⁷¹ Yet that support was less clear within the city itself, where most theaters’ ads did not signal their licensed or Independent status and where the lengthy columns describing individual theater programs initially included more with licensed than Independent titles. For instance, in the second week of January 1912, whereas specific licensed film titles were given for the Avenue, Park National, Superior, Home, Cedar, Cozy, and Cameraphone (in the latter, *Pathé’s Weekly* appeared each week, alternately, on Monday or Friday), Independent film titles were given only for the Princess, Mall, Tabor, and Doan (at least two of these explicitly appealed to working class audiences).⁷² By the end of 1912, however, now that Universal and Mutual were firmly established in the city, the ratio of licensed listings to Independent listings was nearly even. Whereas the *Leader’s* licensed theaters now included the Penn Square, Delmar, Dreamland, Broadway, Gordon Park, and Clark (most of those well established), its number of Independent theaters had swelled with the downtown Bijou Dream, National, Norwood, Gordon, and Isis – and at least one theater, the Cozy, had switched to the Independents.⁷³

The ads and columns in the *Youngstown Vindicator* suggest that the Independents at first were at an even greater disadvantage in that city. In the fall of 1911, General Film supplied the three major moving picture theaters – the Dome, Palace, and Orpheum – that advertised regularly in the paper, as well as two of the three vaudeville houses, the Grand and the Princess, for their “Sunday concerts.” At least in terms of newspaper advertising, Sales supplied only the Park. Moreover, for nearly six months, the most consistently promoted films were at the Princess: namely, “Essanay’s Great Western Thriller[s],” such as *The Stagedriver’s Daughter* or *Broncho Billy’s Christmas Dinner*, “with G. M. ‘Bullets’ Anderson in the cast,” sometimes with the added attraction of his photo.⁷⁴ This situation changed more slowly than in Cleveland. It seems to have begun with the Rex, newly constructed by Warner and Robbins and supplied with Independent films from Pittsburgh; and the Lyric and Bijou soon joined the new theater in advertising. Yet, after another new theater supplied by General Film, the Colonial, opened that winter, the Rex was taken over by Deibel to show “Dome pictures,” while the new Dome Theater was being constructed.⁷⁵ By the fall of 1912, the number of Independent theaters had doubled with the construction of the Star and the switch in service at the Colonial. But the licensed theaters also grew in number, with the renovation (and switch in service) of the Park and the appearance of the Hazelton Dome. Once the Rex abandoned licensed films in early 1913, the competition finally began to turn in favor of the Independents.⁷⁶ In Canton, conditions were more balanced. Whereas General Film supplied the Odeon and Orpheum, Sales supplied the Majestic, which advertised irregularly in the *News*, as well as the Grand Opera House. Both MPPC and Independent films seem to have circulated like clockwork through these venues, with *Pathé’s Weekly*, for instance, appearing on (and sometimes headlining) the Orpheum’s Sunday programs and then continuing during the week as one of several film reels shown during its regular vaudeville programs.⁷⁷

The Independents also seemed to be at a disadvantage in Des Moines, at least prior to Gertrude Price’s hiring at the *News* in late 1912. General Film supplied the Colonial, for years the most consistent theater advertiser in the paper, as well as others in Namur’s

chain of theaters – and the Colonial often made *Pathé's Weekly* the headlined feature of its Friday and Saturday programs.⁷⁸ It also supplied two other theaters that advertised infrequently, the Lyric and Star, as well as the Casino (after its construction in late 1912). As testimony to its initially weak position, Sales (and then Film Supply) serviced only the Family and Elite, at least of those theaters advertising in the *News*. Still, in the fall of 1911, the Elite made a special point of repeatedly promoting the “Famous ‘Imp’ Pictures [that were] rapidly making friends and steady patrons.”⁷⁹ At the same time, it bolstered those pictures and their fans by claiming that even “doctors, lawyers, bankers and their wives, [now] have the [moving picture] habit.”⁸⁰ Other theaters associated with the Independents the following year – the new Golden and the former vaudeville house, the Unique – advertised frequently in the *News*, but it was not until 1913, as in Youngstown, that they finally began to secure an advantageous position, when both Universal and Mutual had branches in the city.⁸¹ The situation in Cedar Rapids, by contrast, was just the opposite. By the fall of 1912, two major downtown theaters, the Palace and the Columbia advertised Independent films – the one supplied by Universal; the other, by Film Supply – indeed, the latter became an exclusive venue for Gaumont films, including *The Land of Lions*, repeated in November “by request.”⁸² The third theater, the Princess, only gradually revealed, in rather generic ads, that its films came from General Film.⁸³ Of all these cities, at least according to newspaper ads, only in the smallest did the Independents have a decided advantage as early as 1912.

Tracking the Diffusion of Moving Pictures II

A second important change in the industry came with the gradual introduction of multiple-reel films, especially as those reshaped and, in turn, were shaped by rental and exhibition practices. At first it may seem surprising that, even in early 1912, the majority of moving picture theaters that advertised in all of these newspapers offered programs in which the films changed daily. Yet, one has to remember that, by then, the MPPC and the Independents were releasing more than thirty film titles each per week.⁸⁴ In the *Sunday Telegraph*, for instance, Zukor's Comedy Theatre featured a different release from the Sales Company each day. In the *Sunday Leader*, the downtown Cameraphone and Avenue listed their schedule of daily licensed films, while the Mall and Tabor did likewise for their Independent films.⁸⁵ In the *Youngstown Vindicator*, the Dome, Palace, Orpheum, and Colonial all advertised a change of licensed films daily.⁸⁶ In the *Des Moines News*, both the Elite and Unique promised “fresh” Independent film titles each day; and, when the Casino opened later that same year, it too offered a new program of licensed films daily.⁸⁷ Des Moines ads, however, also reveal that almost as many moving picture theaters made less frequent changes in their films. The Family and Golden, both Independent theaters, changed their films three times a week, as did the Star, a licensed theater.⁸⁸ The Colonial alone offered bi-weekly programs of licensed films; yet all three of the other Namur theaters, in residential areas, advertised new films daily.⁸⁹ In short, the constantly changing variety package, once a mainstay of the nickelodeon period, still dominated exhibition, supported by the manufacturers' release schedules and by the “continuous shows” that many exhibitors continued to champion. The regularity of that variety package also allowed exhibitors to promote their more popular films, as some did with *Pathé Weekly*, for

instance, or as others did, in Cleveland, where the Orpheum had its “good Essanay” every Sunday, and the Cozy, its “Vitagraph night” every Thursday.⁹⁰

As two- and three-reel films moved beyond what the *New York Dramatic Mirror* called their “experimental” phase, in late 1911, exhibitors came up with different ways of working them into their highly structured programs.⁹¹ In Youngstown, both vaudeville houses and moving picture theaters used them as headliners on their Sunday programs. Special licensed films such as Kalem’s *Arrah-na-Pogue* or Selig’s *Cinderella* had top billing at the Dome – and *Cinderella* returned months later at the Princess – while “state rights” features such as *Camille* (starring Bernhardt) and *Mme Sans-Gêne* (starring Réjane) topped bills at the Orpheum.⁹² Yet, from November through March, it was the Park that promoted multiple-reel films most consistently, probably distributed by Feature & Educational Film in Cleveland – from Cines’ *The Crusaders* and Éclair’s *Zigomar* (also featured at the Rex) to Gaumont’s *Love and Aviation* and *The Rubber Trust*.⁹³ In Cleveland, some theaters also featured these longer films on Sundays, but just as many scheduled them regularly at other times during the week. In early January, for instance, *Cinderella* played at the downtown Avenue on Monday and Tuesday and then at the downtown Cameraphone on Sunday; two weeks later it was at the Home for a special Thursday showing; in February, it played first at the Cozy and then at the Superior, also on Monday and Tuesday.⁹⁴ That “masterpiece of sensationalism,” *Zigomar*, followed a similar trajectory through Independent theaters, playing on consecutive Sundays at the downtown Bijou Dream, Bronx, and Princess in December and early January, and later that month at the northeast-side Doan on Thursday and at the far-west-side Lakewood on Monday and Tuesday.⁹⁵ When 101-Bison’s spectacular “Indian pictures” became available in March, the downtown Mall showed *War on the Plains* on “Monday only,” while the Park National later opted for an unusual screening of *Battle of the Red Men* on Saturday.⁹⁶ In Des Moines, the special licensed features had even longer runs, partly because they so neatly fit the Colonial’s bi-weekly programs. In January, for instance, *Cinderella* played the first four days of one week, followed by Vitagraph’s *Vanity Fair* for three days the next week.⁹⁷ At the Family, special Independent features were shown for two days, on Mondays and Tuesdays, as were *Blazing the Trail* and *The Post Telegrapher*, when 101-Bison westerns finally became available in April.⁹⁸

By late 1912 and early 1913, whereas some exhibitors continued to bank on the profitability of the variety program, others were handling multiple-reel films even more regularly. In Youngstown, the new Dome now advertised its daily program of new films for the week.⁹⁹ Following the Park’s strategy of the year before, the Princess each Sunday ran a series of sensational features, most of them French crime thrillers – such as Gaumont’s *In the Grip of the Vampire* and *The White Glove Band*.¹⁰⁰ In Cleveland, more and more theaters were booking multiple-reel films, for one- to three-day runs. Some like the Broadway still restricted their extra headliners to Sunday, as in the case of Selig’s *The Coming of Columbus*, which reprised there in September after a unique four-day weekend run at the Cameraphone the previous May.¹⁰¹ They were joined by new theaters like the Norwood, on the city’s northeast side, which on Sundays often ran crime thrillers such as Eclair’s *Auto Bandits of Paris*.¹⁰² Yet many now booked features on week days, with licensed films circulating in a relatively regular pattern over the course of a month. Selig’s “animal picture,” *Kings of the Forest*, for instance, played first at the Delmar on Tuesday, then at the Penn Square two weeks later on Friday, and at the

Home and Clark another week later, on Sunday and Tuesday, respectively.¹⁰³ In Des Moines, a slightly different pattern emerged. The Casino opted for a daily variety format of new licensed films; by March 1913, it was advertising a weekly schedule every Sunday.¹⁰⁴ The Colonial continued its practice of bi-weekly program changes, but switched, in April, to special Independent features.¹⁰⁵ In January, the Unique began advertising a weekly schedule of Mutual films (changed daily), with Broncho features such as *The Burning Brand* on Wednesdays and the “celebrated Kay-Bee westerns” on Fridays.¹⁰⁶ In February, the new Theater Royal promised a two- or three-reel Universal feature each Tuesday through Thursday.¹⁰⁷ For its part, the Family booked Universal features such as *Sheridan’s Ride* on Tuesdays, which the Elite ran for eastside audiences a week later.¹⁰⁸

It was in 1912-1913, that even longer features began to have some impact, yet their circulation was anything but regular and their influence uneven. Here, the case of *Queen Elizabeth* (four reels) is especially telling. Its first appearance, surprisingly, came in Des Moines, not long after the initial release, where it played for one week at a legitimate theater, the Berchel, in mid-September.¹⁰⁹ Not until more than a month later did the film open in Cleveland, as the week’s sole feature attraction at another legitimate theater, the Colonial.¹¹⁰ Two weeks later, however, it turned up at the Superior on Sunday and Dreamland on Monday and Tuesday; a month later, it was the weekend headliner at a new eastside suburban theater, the Quincy.¹¹¹ In Youngstown, by contrast, *Queen Elizabeth* played at the Rex for just a single Sunday, in late November.¹¹² Similarly, in Canton, it played a special engagement at the Grand, but not until mid-February and only for two days.¹¹³ Perhaps not unexpectedly, the impact of *Queen Elizabeth* was most immediate in Cleveland. Another legitimate theater, the Duchess, roadshow Helen Gardner’s *Cleopatra* (five reels) for an exclusive two-week engagement in late December 1912.¹¹⁴ Within a month, other long films began to appear, but now as regular features, such as Blanche Walsh’s *Resurrection* (four reels) for two days at the U. S. Theater, or as week-long specials, such as Ambrosio’s *Satan* (four reels), the “sensation of two continents,” at the downtown Mall.¹¹⁵ In Youngstown, shortly thereafter, the Rex risked a screening (one of the first in the country) of Pathé’s *The Mysteries of Paris* (five reels), but again for just a single Sunday.¹¹⁶ In Des Moines, despite the return engagement of *Queen Elizabeth* at University Place for one weekday in February, no theater showed long features until May, when the Colonial finally began booking them regularly, starting with a week-long engagement of *Satan*.¹¹⁷ It was then too in Cedar Rapids, that a new theater, the Crystal, began extending its weekly Universal features with longer films such as Kalem’s *From the Manger to the Cross* (six reels).¹¹⁸

Promotion and Reception: Foreign Cracksmen, Western Heroes, and New Women

Whether exhibitors changed their programs of films daily or just two or three times a week, whether they kept to the reliable variety format of short films or risked booking longer “special features,” they still promoted their films in ways that did not always correspond to such differences. For those were determined not only by directives from the trade press, or even manufacturers, but by the interests and attitudes of the local newspaper in which they advertised as well as the kinds of stories that circulated through their pages – all of which made certain assumptions about their readers.

Here, again, the newspapers in northeastern Ohio and Iowa prove more valuable than does the *Morning Telegraph* in New York. Of all these papers, the *Leader* was most actively engaged in promoting moving pictures as a reputable form of entertainment, with audiences indistinguishable from those for the legitimate theater. Signs of this were persistent. In October 1911, for instance, a construction story boasted that “Cleveland Leads All Cities in Number of High Grade Photo-Play Places.”¹¹⁹ A year later, the top story on the *Photo Play News* page reported the continuing protest against using the slang term, “movies,” because “it harms the business.”¹²⁰ It was then too that the *Sunday Leader* flirted with offering a “Theatergoers” section that gave as much space to moving pictures as to the theater and the other arts.¹²¹ Soon after the paper introduced a special “Copperplate Pictorial Section” to its Sunday edition, in 1911, it twice reprinted star photos of a dozen “silent drama favorites” (all women); in early 1913, the section had a full page of publicity stills of Gardner, that “Sorceress of the Nile,” in *Cleopatra*.¹²² The *Vindicator*, much like the *Canton News*, simply accepted moving pictures as equal in status to vaudeville and stage drama (most of which was put on by local stock players or second-rate touring companies), but made little effort to give them extra promotion. One exception may be the brief allusion, in the late summer of 1912, to the theatrical “season of 1912-1913” as one that would be marked by moving picture “special releases.”¹²³ The *Des Moines News*, by contrast, was committed to promoting the new entertainment as “the biggest, most popular amusement” in a city that prided itself on a tradition of high-class music and theater.¹²⁴ Unlike the *Leader*, it happily seized on “The Movies” as the banner for its frequent photo-stories of stars, theater listings, and film reviews. By early 1913, the *News*’ “moving picture expert,” Gertrude Price, was already working as an industry reporter, sending back stories from New York and then Los Angeles on stars like Pickford, filmmakers like Alice Guy Blaché, and producers of “Wild West Pictures.”¹²⁵ Her “fans” in Des Moines clearly were not the same as Stoddard’s “fans” in Cleveland.

The pages devoted to photo plays or movies in these newspapers, however, also were framed by other stories, especially in the Sunday editions. In order to suggest how they contextualized the circulation and reception of moving pictures, let me selectively sift through those related to three different kinds of films – the first being the sensational crime thrillers from France. In April and May 1912, both the *Cleveland Leader* and the *Des Moines News*, along with other papers like the *San Francisco Chronicle*, carried major stories on the capture of the infamous Bonnot gang that had terrorized Paris and other nearby cities. Although the *News* was the first with its story, the *Leader* filled the first two pages of its “Cosmopolitan Section” with an extended account of the “Tiger Bandit” and his gang by Maurice Le Blanc, author of *Arsene Lupin*.¹²⁶ Previously, such sensational criminals were as often American as “foreign” – as in the full-page “Auto Cracksman” story published in the *New York Tribune*, in September 1911.¹²⁷ Thereafter, however, they tended to become fixed as French. This may explain, in part, the shifting and uneven reception of French crime thrillers during this period. *Zigomar*, for instance, was a smash hit in Cleveland, Youngstown, and Canton in the winter of 1911-1912, but it seems not to have been in Des Moines – perhaps because the film turned up only at the Elite, and *after* rather than *before* the Bonnot gang story.¹²⁸ Although French crime thrillers continued to circulate throughout 1912-1913, their success seemed limited, at least based on ads and stories. In Canton, the Auditorium celebrated its reopening, in November 1912, with Eclair’s *The Phantom Bandit* or *Zigomar*

II; in Youngstown, the Princess played one Eclair or Gaumont crime thriller after another from January through March 1913.¹²⁹ Yet in Cleveland, *The Phantom Bandit* played at only one downtown theater, the Princess (which advertised in the labor weekly, *Cleveland Citizen*), and at the Alpha, in the city's black ghetto.¹³⁰ Similarly, Eclair's *The Auto Bandits of Paris* played only at the Alpha and Norwood (another northeast side theater).¹³¹ In Des Moines, either these films never appeared or they simply were not advertised; yet in Cedar Rapids, they were major attractions during the summer of 1912 and again the following year.¹³² What this suggests is that, after the spring of 1912, the French crime thrillers may have played at theaters where (or on days when) the audiences were primarily working-class (Cleveland, Youngstown, Canton), and predominantly male, or African-American.

Other kinds of stories contextualized the sensational melodrama of the popular westerns in 1911-1912, but in rather different ways. In Cleveland, for instance, the Wild West now appeared often in a degraded form – in cartoons, comics, and certain graphic ads – and usually associated with young boys and play-acting.¹³³ In Des Moines, the Wild West still had some appeal, as was evident in the stories and ads promoting touring performances of the Miller Brothers' 101 Ranch Wild West.¹³⁴ This material, together with the general position of the papers, coincided with different westerns being featured in each of these cities. In Youngstown, for instance, "Bullets" Anderson apparently was so popular that, from the fall of 1911 through the spring of 1912, the Princess and then the Grand could make his Essanay westerns the headliners of their Sunday programs – and the same thing happened, though later, at the Orpheum in Canton.¹³⁵ In Cleveland, however, Anderson's westerns did not receive all that much attention until the fall of 1912; then the downtown Orpheum advertised its *Broncho Billy* series of films each Sunday, when the theater could draw its audiences from the working-class population of the city's east side – ads for the Orpheum also appeared regularly in the labor weekly, the *Cleveland Citizen*.¹³⁶ The westerns that were much more heavily promoted were the 101-Bison Indian pictures, culminating, in October 1912, with the much-delayed release of *Custer's Last Fight* (three reels) at the newly opened downtown Oxford Theater (opposite the May Company department store), "the only double-screen theater of its kind in the United States or Canada."¹³⁷ In Des Moines (and Cedar Rapids), neither "Bullets" Anderson nor *Broncho Billy* enjoyed much publicity. The 101-Bison westerns received some attention, yet those that did were not Indian pictures like *Battle of the Red Men*, lauded in Cleveland, but others like *Blazing the Trail*, with white settler heroes. Uniquely, Flying A westerns must have circulated widely enough, although never advertised by the Family, Elite, or Golden, because the company chose the *News*, along with fifty other newspapers across the country, to print a series of short stories, illustrated with stills, based on its soon-to-be-released films.¹³⁸

Finally, the many stories about the American "new woman" offered an even more revealing context for moving pictures and their fans in these cities. Not surprisingly, they did not appear frequently in either the Youngstown or Canton papers, and their relative absence threw into relief the masculine heroes and outlaws that took up the cities' screens and Sunday pages. A Grand ad, in Canton, for Mary Pickford in Biograph's *The New York Hat*, in early 1913, was a real anomaly.¹³⁹ The *Cleveland Leader*, by contrast, often heralded the "new woman" in articles on athletic figures, as in "A Modern Race of Amazons," in full-page ads for the Ohio Woman Suffrage Party, and in stories such as "The Stick-Up Girl: A True Story of an Uncaught Outlaw."¹⁴⁰ All framed the

paper's frequent photo stories of active women stars and their films – from Gene Gauntier or Mabel Normand to Pickford, when she joined Famous Players – and culminated, in late 1913, with the moving picture page becoming a regular feature of the Sunday Society Section, aimed at women readers.¹⁴¹ The *Des Moines News* was perhaps an even more insistent proponent of the “new woman.” Not only did it give front-page coverage to the suffragette march on Washington, in early 1913, but Gertrude Price joined the march to interview its leader, “General” Rosalie Gordon Jones.¹⁴² The summer before, the paper had printed stories about special screenings of suffragette films such as *Votes of Women* at the Unique; at the same time, its stories promoting performances of the 101 Ranch Wild West prominently featured the show's champion cowgirl riders and sharpshooters, Bessie Herberg and Lucile Parr, as much as its cowboys and Indians.¹⁴³ These created a supportive context for all the horsewomen and other clever, fearless “daredevils” in both licensed and Independent films, and especially westerns, that Price included among her many stories on stars – from Pauline Garfield Bush at Flying A or Mona Darkfeather at Universal to Beverly Bane at Essanay, Ruth Roland at Kalem, or Red Wing at Pathé. And Bush, she remarked with admiration was, much like herself, “an ardent suffraget.”¹⁴⁴

Conclusion

This essay has sought to take a multi-track approach to describing and analyzing the reciprocally profitable relationship that developed between newspapers and moving pictures in selected cities in the early 1910s. For the discursive traces of photoplays, players, and movies prove equally valuable whatever one's particular interest – from film distribution, exhibition venues, and programming formats to moving picture promotion and reception, especially as the latter were shaped by the cultural and political contexts of any one newspaper.

Distribution. The *Sunday Telegraph*, *Cleveland Leader*, and *Youngstown Vindicator* all suggest that the Independent companies had certain advantages from quite early on in their competition with the MPPC and General Film. As a trade weekly, the *Sunday Telegraph* nearly tipped the balance of power exerted by the trade press in favor of the Independents. The other two papers suggest how important several rental exchanges were to the increasing circulation of Independent films, including “features,” in the populous region of northeastern Ohio. In Iowa, by contrast, the *Des Moines News* and *Cedar Rapids Republican* suggest that only in a small city like Cedar Rapids did the least powerful of Independent distributors, Film Supply, enjoy a brief moment of dominance and that, even in a city like Des Moines, Universal and Mutual may not have achieved parity with General Film until late 1912 or early 1913.

Exhibition. Both the *Leader* and the *News* suggest how quickly the new moving picture theaters, noticed by Ellis Cohen in early 1910, spread into secondary shopping and entertainment districts as well as residential areas – and in very different cities. The *Vindicator* suggests how Sunday blue laws, coupled with entertainment licensing permits, offer evidence of key moments of prosperity for moving picture theaters in a city like Youngstown: by the summer of 1911, the Warner brother could return to their home town to erect the Rex; within another year, Deibel could build a New Dome Theater, the size and elegance of a legitimate theater. The *News* offers a parallel pattern

of key moments in Des Moines: Namur could open four residential theaters in 1911; Elbert and Getchel could switch the Unique to moving pictures exclusively in 1912; and Blank could begin moving into the new business by constructing the Casino by the end of that year – he would later become a regional executive for the Public Theaters controlled by Paramount.

Programming. The *Leader*, *Vindicator*, and *News* also all suggest how resilient was the variety format of daily-changed, one-reel films (whether or not supplemented by illustrated songs or vaudeville acts) first established in the nickelodeon period. The Odeon (Canton), New Dome (Youngstown), and new Casino (Des Moines) all maintained that format, even with the addition of two- and three-reel films, and apparently profitably, throughout 1913. At the same time, multiple-reel films and features – whether released by General Film or by a state rights Independent, and whether American or foreign – gradually gained a foothold in programs, especially in 1912, yet in different ways. In cities such as Youngstown, they initially tended to be state rights Independents restricted to single-day screenings on Sunday. In Cleveland and Des Moines, however, they were as likely to be General Film releases and run on regularly scheduled weekdays and often for two to four consecutive days. By the time longer features began to be roadshowed with some regularity in 1913, they were now as apt to appear in moving picture theaters as in legitimate theaters.

Promotion and reception. The *Leader*, *Vindicator*, and *News* finally are fascinatingly suggestive about how moving pictures were promoted and contextualized locally and for whom. They reveal that French crime thriller features quickly were seen as a staple for the presumably masculinized working-class (and immigrant?) audiences of Cleveland and Youngstown, and for those segregated racially. They reveal the enormous popularity, again for masculinized working-class audiences apparently, of Essanay westerns starring G. M. Anderson, who was first known as “Bullets” rather than Broncho Billy. They reveal the impact produced by the 101-Bison westerns, especially in Cleveland and Des Moines, not as sensational melodramas but as epic spectacles of equal value to more familiar literary adaptations. Perhaps most important, again especially in Cleveland and Des Moines, they reveal the highly visible presence of women in the new industry – from stars and actresses to writers, directors, and producers – as explicit, influential figures of the American “New Woman.” Moreover, through Gertrude Price, the *News* takes on special significance for the way it interconnects movies, professional women, and the suffragette movement for, once more presumably, female fans.

One kind of screen magic may have drawn newspapers and moving pictures together in the early 1910s; now another kind (even if less alluring) can help recover the palimpsest of shapes and patterns assumed by their mutual attraction.

The research for this essay was supported by a Faculty Research Grant from Drake University. It could not have been completed without the helpful assistance of the staffs of the following: the Periodical Room, Library of Congress; the Periodical, Literature, History, and Photography Departments, Cleveland Public Library (especially Evelyn Ward, Head of Literature); the Periodical Department, Stark County District Library; the Periodical Department, Ohio State Historical Library; the Periodical Department, Iowa Historical Society Library; the Interlibrary

Loan Services, Drake University Cowles Library; and my parents (Owen and Ruth Abel), brother (Ted), and sister-in-law (Deb) who graciously put up with me on a research trip to Cleveland, Youngstown, and Canton.

- 1 R. Abel, "'Don't Know Much About History,' or The (In)Vested Interests of Doing Cinema History," *Film History*, vol. VI, no. 1 (Spring 1994), pp. 110-115.
- 2 See, for instance, R. Abel, R. Altman (eds.), *The Sounds of Early Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2001 forthcoming).
- 3 See, for instance, R. Abel, "Frame Stories for Writing the History of French Silent Cinema," Symposium: *Writing the History of French Cinema*, UCLA, 12 May 2001.
- 4 Since writing this essay, I have discovered more information about the *Des Moines News* in relation to other newspapers; see R. Abel, "The Movies in a 'Not So Visible Place': Des Moines, Iowa, 1911-1914," in K. Fuller, G. Potamianos (eds.), *Beyond the Bowery* (forthcoming from University of California Press).
- 5 The only extant copy of the *Des Moines News* is at the Iowa Historical Society Library (Iowa City).
- 6 The quoted phrase is from D. Hulfish, "Motography: The Salesman," in *Motion-Picture Work* (New York: Arno Press, 1970 [1911/1915]), p. 112.
- 7 "The Movies," *Des Moines News* (12 November 1912), p. 1; "Many 'Dolor's Clubs' Named After This Beauty of the Movies," *Des Moines News* (12 November 1912), p. 8. "Supplement for Iowa," *Thirteenth Census of the United States, Taken in the Year 1910* (Washington, D. C.: Government Printing Office, 1913), p. 624. The 1910 census may not have been interested in distinguishing people according to class or income, but it did differentiate "native whites" and "foreign-born whites." Of Des Moines's 85,000 people, the census listed slightly more than 10,000 as "foreign-born white," with the greatest number coming from Scandinavia, Germany, and Russia (usually a code word at the time for Jewish). Like many Iowa cities, Des Moines was dominated by German-born immigrants, many second and third generation by 1910.
- 8 R. Stafford, "At the Moving Picture Show," *Youngstown Vindicator* (30 October 1910), p. 25. "Population-Ohio," *Thirteenth Census of the United States, III: Population Reports by States* (Washington, D. C.: Government Printing Office, 1913), p. 418. Of the 80,000 people in Youngstown, the 1910 census listed 25,000 as "foreign-born white," with the greatest number coming from Hungary (many of these Slovaks), Austria (many of these Czechs), and Italy.
- 9 The first of these columns appeared in the *Youngstown Vindicator* (3 September 1911), p. 17.
- 10 W. E. Sage, "The Triumphal Processioning of the Silent Players," *Cleveland Leader* (21 May 1911), Section M, p. 8. See also William E. Sage, "What Moving Pictures Mean to Regular Playhouses," *Cleveland Leader* (8 August 1911), Section M, p. 8. "Population-Ohio," *op. cit.*, p. 363, 398, 427-428. Of Cleveland's 500,000 people, the 1910 census listed nearly 200,000 as "foreign-born white," with the greatest number coming from Austria (many of these Czechs), Germany, Hungary (many of these Slovaks), Ireland, and Russia. These immigrant groups still had their own newspapers in 1912; see "American Spirit Predominates the Foreign Language Papers in Cleveland," *Cleveland Leader* (21 December 1912), Section M, p. 2.
- 11 See, for instance, "Photo-Plays and Players," *Cleveland Leader* (10 December 1911), Section S, p. 5. Stoddard, a former theater manager in Sandusky, Ohio, and now a *Leader* reporter, also edited one of the first daily newspaper pages devoted to real estate and building construction—see "Real Estate and Building News," *Cleveland Leader* (16 February 1913), Section M, p. 13; "Meet Your Plain Dealer Men About Town: Ralph Stoddard," *Cleveland Plain Dealer* (21 February 1948), Clipping File, Cleveland Public Library.
- 12 R. Grau, *The Theatre of Science* (New York: Benjamin Blom, 1969 [1914]), pp. 249-251.
- 13 The earliest example I have seen is E. Cohen, "In the Moving Picture Field," *Morning Telegraph* (2 January 1910), Section 4.1, p. 4. Grau claims that this page first appeared in January 1909, see Grau, *op. cit.*, p. 249.

- 14 "The Morning Telegraph and Motion Picture Enterprises," in "Motion Pictures and Photo-Plays," *Morning Telegraph* (5 March 1911), Section 4.1, p. 4. No one was named in this new department, but George Terwilliger is usually credited with initially heading the staff; see Grau, *op. cit.*, 250.
- 15 Important exceptions are the recent essays by Judith Thissen, Giorgio Bertellini, and Alison Griffiths and James Latham, respectively, on early Jewish immigrant, Italian immigrant, and African-American audiences in New York City; see M. Stokes, R. Maltby (eds.), *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era* (London: British Film Institute, 1999), pp. 15-63.
- 16 Hulfish says much the same thing as late as 1911, in "Motion Picture Theater," *Motion-Picture Work*, p. 200. In a 8 May 1911 letter to the Selig Polyscope Company, however, J. D. Williams, a theater owner in Sydney, Australia, noted the lack of newspaper advertising by exhibitors in the USA as a serious problem for the industry as a whole—see Scrapbook #2 (p. 37) in the Charles G. Clarke Collection, Margaret Herrick Library, Beverley Hills, California. For certain exceptions, especially in the upper Midwest, see R. Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American* (Berkeley: University of California Press, 1999) and R. Abel, "That Most American of Attractions, the Illustrated Song," in Abel, Altman (eds.), *op. cit.*, pp. 143-155.
- 17 M. Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre* (New Haven: Yale University Press, 1994), p. 31. For an early acknowledgement of the importance of the new "Moving Picture Theater," see E. Cohen, "In the Moving Picture Field," *Morning Telegraph* (23 January 1910), Section 4.1, p. 4. The best one-volume history of exhibition certainly skips this period between the nickelodeon and the palace or "national theater chains," see D. Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992). Although her chapter on exhibition supposedly focuses on "the newer 'palatial' theaters," Eileen Bowser does devote several informative pages to both nickelodeons and moving picture theaters after 1910; see E. Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915* (New York: Scribner's, 1990), pp. 121-136.
- 18 One of the best methodological models for this kind of historical analysis is W. Uricchio, R. Pearson, *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films* (Princeton: Princeton University Press, 1993). I myself draw on this model in the last two chapters of *The Red Rooster Scare*, *cit.*
- 19 My research into newspaper coverage of moving pictures in the USA in the early 1910s is far from complete; so far I have begun to look at selected papers in three regions of the country that have gone relatively unexplored. Those include northeastern Ohio (where the Warner brothers originated), the upper Midwest from St. Louis through Iowa to Minneapolis (where I already had done some research for *The Red Rooster Scare*), and eastern Massachusetts (my work on the latter remains very preliminary). The *New York Telegraph* is considered here because it offered an early model for other newspapers in its coverage of moving pictures. For an earlier stage of this research, see my paper, "The Passing (Picture) Show in the Industrial Heartland: The Early 1910s," presented at the *Moving Images: Technologies, Transitions, Historiographies* Conference, Stockholm University, 3 December 2000.
- 20 "The Morning Telegraph and Moving Picture Enterprises," *Morning Telegraph* (5 March 1911), Section 4.1, p. 4. For a good summary of the "two journalisms" ("sensational" entertainment versus "objective" information) that developed in New York in the 1890s, see M. Schudson, *Discovering the News: A Social History of American Newspapers* (New York: Basic Books, 1978), pp. 88-120.
- 21 Grau, *op. cit.*, p. 251. *Comoedia*, a new specialized daily newspaper in Paris linked to the sporting magazine, *L'Auto*, may have provided a model for the *Morning Telegraph*: in January 1908, it added a weekly column of information on moving pictures to its coverage of current events and aesthetic issues in the arts (especially theater and music).
- 22 Eustace Hale Ball, an important scenario editor, suggested that, in order to determine "the needs and plans of companies," aspiring writers should consult professional trade magazines

- such as “the *Moving Picture World*, the *New York Sunday Telegraph*, *The Billboard*, *Motography*, the *New York Dramatic Mirror*, [and] the *Exhibitor’s Times-News*”; see E. H. Ball, *The Art of the Photoplay* (2nd ed.: New York: G. W. Dillingham, 1913), pp. 49-50.
- 23 Morning Telegraph ads, *Morning Telegraph* (26 March 1911), Section 4.1, p. 5, and (23 April 1911), Section 4.1, p. 6.
- 24 Grau, *op. cit.*, p. 251.
- 25 For an excellent study of this industrial “heartland,” including Cleveland and other cities in Ohio, see J. C. Teaford, *Cities of the Heartland: The Rise and Fall of the Industrial Midwest* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).
- 26 A brief history of the *Cleveland Leader* can be found at the beginning of the 1974 microfilm edition of the newspaper, prepared by the Ohio Historical Society, Columbus, Ohio. Unlike the *Leader*, the *Cleveland Plain Dealer* covered moving pictures very sporadically until 1914.
- 27 See, for instance, the editorials supporting Theodore Roosevelt for President, *Cleveland Leader* (5 November 1912), p. 6; and a half-page ad, “To Ohio Progressives,” *Cleveland Leader* (6 November 1912), p. 6.
- 28 Like many cities in the Midwest, Cleveland had a long tradition of cultivating the arts, especially music, because of its large German immigrant population; see Teaford, *Cities of the Heartland*, *cit.*, pp. 88-89.
- 29 See, for instance, “Free Admission to Select Circuit of Moving Picture Theaters,” *Cleveland Leader* (3 September 1911), Section N, p. 6. The *Leader* also took out full-page ads in other northern Ohio newspapers such as the *Canton News-Democrat* (17 April 1911), p. 3.
- 30 See, for instance, “Mandelbaum Sells Theaters,” *Cleveland Leader* (3 November 1912), Section W, p. 7; Samuel Bullock, “The Modern Moving Picture Theater,” *Cleveland Leader* (10 November 1912), Section B, p. 5; and “Some Big ‘Flickers’ in Picture Business,” *Cleveland Leader* (17 November 1912), Section B, p. 5. For more information on Mandelbaum, see “Film Supply Chain Links Six Cities,” *Cleveland Leader* (19 January 1913), Section M, p. 5; and “Uplifting the Feature Film,” *New York Dramatic Mirror* (19 November 1913), p. 30.
- 31 See, for instance, “Photo Plays and Players,” *Cleveland Leader* (3 December 1911), Section S, p. 5; and “Leader’s Gallery of Popular Photo Players,” *Cleveland Leader* (14 January 1912), Section S, p. 5, (21 January 1912), Section S, p. 6, and (28 January 1912), Section W, p. 8. Mary Pickford had been singled out even earlier, in “Moving Picture Star Tells of the Thrills of Her Art,” *Cleveland Leader* (22 October 1911), Section S, p. 5.
- 32 This description of Youngstown comes from a story in the *Youngstown Vindicator* (14 April 1907)- Clipping Files, Youngstown Public Library. The following summary of the *Vindicator’s* local concerns comes from those files as well.
- 33 “Population-Ohio,” *op. cit.*, p. 363, 418-419. Of Canton’s 50,000 people, the 1910 census listed slightly less than 10,000 as “foreign-born white,” with the greatest number coming from Germany, Hungary (many of these Slovaks), and Italy. The *Canton News-Democrat* changed its name to the *Canton News* in late November 1912. Canton’s other major newspaper, the *Repository*, much like the *Cleveland Plain Dealer*, also covered moving pictures only sporadically until 1914.
- 34 See the unsigned story about why so many people in Canton were “motion picture mad,” particularly “the working man and his family” for whom “theaters of this kind appeal[ed] most strongly—“Picture Show Poor Man’s Vacation Trip and Sure Cure for ‘Blues’ For All,” *Canton News-Democrat* (23 April 1911), p. 14. Unsigned columns describing and remarking on Sunday film programs at the downtown Odeon, Orpheum, and Grand Opera House also first appeared in the *Canton News-Democrat* in late September 1911; within a year, they were appearing (still unsigned) under a new banner, “Drama, Vaudeville, Photo Plays.”
- 35 “Today’s Entertainments,” *Youngstown Vindicator* (15 October 1911), p. 14. A similar story on Anderson appeared as “This Man’s Photo Seen Every Day by 300,000,” *Canton News-Democrat* (5 November 1911), p. 15. More than a month later, Anderson finally was noticed

- in Cleveland, in "Is Boys' Favorite G.-M. Anderson," *Cleveland Leader* (24 December 1911), Section B, p. 7.
- 36 "The Week in Moving Pictures," *Youngstown Vindicator* (11 August 1912), p. 16. In early 1913, this column was stressing the "educational" value of moving pictures by giving disproportionate attention, on Thursdays and Fridays, to all kinds of nonfiction films, especially travelogues.
- 37 C. W. Deibel, "50,000 Attend Youngstown Picture Shows Every Week," *Youngstown Vindicator* (27 April 1913), Magazine Section, p. 1.
- 38 See, for instance, "Des Moines: One of the World's Great Insurance Centers," *Des Moines News* (27 October 1910), p. 9.
- 39 What was "sensational" about the *Des Moines News* was its large, block headlines, extensive use of pictures, and attention to crime news, scandals, and disasters. The *New York Journal*, published by William Randolph Hearst, not only initiated such "sensationalism" but also coupled it with support for labor unions and the "common people;" see, for instance, D. Nasaw, *The Chief: The Life of William Randolph Hearst* (Boston: Houghton Mifflin, 2000), pp. 102-103, 169, 172. The *News* was especially interested in the Socialist Party's political triumph in Milwaukee, Wisconsin; see, for instance, D. Dale, "The Rule of the Socialists in Milwaukee and What They Are Doing," *Des Moines News* (21 July 1910), p. 4. Until 1902, the *News* was part of the Scripps-McRae chain of newspapers located in the Midwest; see F.L. Mott, *American Journalism: A History, 1690-1960* (3rd ed.: New York: Macmillan, 1962), p. 553.
- 40 See, for instance, the paper's boldly-bannered front-page coverage of the famous suffragette march on Washington for President Wilson's inauguration "Seven Thousand Women March Thru Washington," *Des Moines News* (3 March 1913), p. 1.
- 41 The only moving picture theaters to advertise in the *Register* were the Colonial and Family, and they did so irregularly throughout 1912. The two moving picture theaters – the Columbia and the Palace – that advertised in the *Cedar Rapids Republican*, beginning in the summer of 1912, did so several times a week. "Supplement for Iowa," 624. Of the more than 30,000 people in Cedar Rapids, the census listed slightly more than 5,000 as "foreign-born white," with the great majority coming from Austria (many of these Czechs).
- 42 See "Nervy as Ever to Act the Most Daring Things Ever Seen on the Stage!-Heroine of Movies," *Des Moines News* (17 November 1912), p. 7; and "King Baggot Detests Sentimental Stuff; Longs To Be Regular Dyed-in-the-Wool Rip Roarin' Joke," *Des Moines News* (7 December 1912), p. 2.
- 43 "Scenes from the Life of Christ: 1.-Mary as a Girl at Nazareth," *Des Moines News* (2 December 1912), p. 3. The series included nineteen publicity photos in all, concluding with "On the Way to Calvary," *Des Moines News* (22 December 1912), p. 12.
- 44 See, for instance, "At the Moving Picture Playhouses," *Des Moines Register and Leader* (9 February 1913), p. 7; and "Motion Picture Celebrities in the Public Eye," *Des Moines Register and Leader* (18 March 1913), p. 8.
- 45 See, for instance, the Comedy Theatre ad in the *Sunday Telegraph* (12 March 1911), Section 4.1, p. 4.
- 46 The *Telegraph* occasionally did print stories on exhibition, as in its brief report on the condition of the city's moving picture theaters, but not always about New York, as in its summary of moving picture theaters in Milwaukee "Conditions of Motion Picture Theatres in New York," *Sunday Telegraph* (26 March 1911), Section 4.1, p. 4; and "As It Is in Old Milwaukee, Wis.," *Sunday Telegraph* (10 April 1912), Section 4.2, p. 5.
- 47 The seating capacity for the Home and Superior come from "Some 'Flickers' in Picture Business," *Cleveland Leader* (17 November 1912), Section B, p. 5; and "'Superior' Rises From Small Start," *Cleveland Leader* (8 December 1912), Section B, p. 7.
- 48 The seating capacity for the Delmar comes from "Here Is Attractive Delmar Theater," *Cleveland Leader* (22 December 1912), Section S, p. 5; that for the U. S. Theater, from "New U. S. Theater Opens to Crowds," *Cleveland Leader* (10 March 1912), Section S, p. 6. See also "Among the Picture Theaters," *Motography* (April 1912), p. 189.

- 49 The seating capacity for the Clark comes from “Some Big ‘Flickers’ In Picture Business,” *Cleveland Leader* (8 December 1912), Section B, p. 7.
- 50 See “Figure It Yourself,” *Cleveland Leader* (21 January 1912), Section S, p. 6.
- 51 “Woodland to Have Fine New Theater,” *Cleveland Leader* (3 September 1911), Section B, p. 4. The seating capacity of the Penn Square comes from “Penn Square Theater, Cleveland, Ohio,” *Moving Picture World* (23 December 1911), pp. 998.
- 52 The seating capacities for the Dreamland and National, respectively, come from C. F. Morris, “A Picture Theater in the Mission Style,” *Nickelodeon* (November 1909), pp. 137-138; and C. F. Morris, “The National Theater at Cleveland,” *Nickelodeon* (December 1909), pp. 169-170.
- 53 See, for instance, the Orpheum ad, *Cleveland Citizen* (28 December 1912), p. 2; and the Princess ad, *Cleveland Citizen* (18 January 1913), p. 2. A block ad for a special Labor Day issue, in 1912, suggests that theaters in the northeast (Doan), east (Dixie, Glenside), and southeast (Market Square) commercial districts, and another on the city’s far west edge (Lakewood, Madison), attracted working-class customers—see the *Cleveland Citizen* (31 August 1912), p. 12. The downtown Bronx also was included in this ad.
- 54 The Alpha Theater, 3206 Central Avenue, advertised almost weekly in the *Cleveland Gazette*, from July through December 1912.
- 55 For an extensive summary of Youngstown moving picture theaters, see E. Wheeler, “Youngstown, O.,” *Moving Picture World* (25 November 1911), pp. 650-651.
- 56 According to city directories, several of Youngstown’s initial moving picture men were in the liquor business: C. W. Deibel had been vice-president of Gallagher Company, a wholesaler in liquor and drugs; Dan Robbins had run a saloon on East Federal. It was Dan Robbins who, with the Warner brothers, opened a small vaudeville house and several nickelodeons under the name of Cascade Amusements in nearby New Castle, Pennsylvania, in 1907—see “South Mill Street Theater Will Soon Open the Season,” *New Castle Herald* (8 November 1907), n.p.; “Cascade Theater to be Formally Opened to Public Tonight,” *New Castle Herald* (19 November 1907), p. 1; and the Cascade ads, *New Castle Herald* (16 September 1908), p. 4. When the Warners returned to Youngstown, after developing a profitable rental exchange, Duquesne Amusement & Supply (in Pittsburgh), Harry Warner built the downtown Rex Theater with David Robbins, who had run the Robbins family grocery business on the western edge of the city.
- 57 The moving picture theaters on East Federal were named Columbus, Luna, Luxor, Napoli, and Roma.
- 58 See Wheeler, *op. cit.*, p. 650; the photo-story on the reconstruction of the Dome theater in the *Youngstown Vindicator* (7 July 1912), p. 7; and the full-page ad for the opening of the New Dome Theatre in the *Youngstown Vindicator* (22 December 1912), p. 24. The seating capacity for the New Dome comes from this ad.
- 59 See the Hazelton Dome Theater ad, *Youngstown Vindicator* (18 August 1912), p. 17. This theater also was owned in part by Deibel.
- 60 See, for instance, the daily listings in Odeon ads in the *Canton-News-Democrat* (20 October 1912), p. 13, (8 November 1912), p. 6, and (17 November 1912), p. 13. The Grand also switched to moving pictures exclusively for a time in early 1913; see the Grand ad, *Canton News* (29 December 1912), p. 11.
- 61 The city’s major street car company built a summer amusement park, Ingersoll Park, at one terminus on the western edge of the city; its vaudeville theater showed moving pictures as early as 1902, and one street car line allowed eastside working-class residents direct access to it, without changing cars downtown.
- 62 Namur’s drugstore was still “the most popular” in the city in 1914—see the large Namur’s ad, *Des Moines News* (30 June 1914), p. 3. Miloslawsky rarely called attention to his ownership of the Family, but see J. Miloslawsky, “Family Reopens,” *Des Moines Register and Leader* (24 July 1913), p. 3.

- 63 The immigrant backgrounds of the city's neighborhoods can be gathered from the churches listed in the *Des Moines City Directory* (Des Moines: R. I. Polk, 1908), pp. 53-57. The churches that still held services in Swedish or Norwegian as well as English were located on the east side of Des Moines.
- 64 See, for instance, the Idle Hour University Place Theatre ad, *Des Moines News* (12 September 1911), p. 8; Namur's (Highland Park) Theatre ad, *Des Moines News* (15 November 1911), p. 6; "Photo Plays," *Des Moines News* (18 February 1912), p. 6; and Namur's block ad, *Des Moines News* (18 November 1912), p. 6.
- 65 See "Elbert & Getchel to Make Changes at Unique-Majestic," *Des Moines News* (30 April 1911), p. 6; "Photo Plays," *Des Moines News* (27 January 1912), p. 3; the Casino ad, *Des Moines Register and Leader* (4 December 1912), p. 4; the Theatre Royal ad, *Des Moines News* (2 February 1913), p. 6; the Large Casino ad, *Des Moines News* (16 March 1913), p. 6; "Star Theatre Sold," *Des Moines News* (9 May 1913), p. 4; "New Palace is Beautiful Theater," *Des Moines News* (26 October 1913), p. 6; and "Black Cat Movie House," *Des Moines News* (2 November 1913), p. 2. The seating capacities for the Unique and Casino come, respectively, from the Unique ad, *Des Moines News* (26 January 1913), p. 6; and the Casino ad, *Des Moines News* (16 March 1913), p. 6.
- 66 "Moving Pictures," *Des Moines News* (20 August 1912), p. 4. For some sense of the prosperity of moving picture theaters in Des Moines, especially those of A. H. Blank, see "Local Men Find Movie Shows Are Paying Ventures," *Des Moines News* (23 October 1913), p. 2.
- 67 Unlike in Cleveland, Des Moines's African-American population was not large enough to have a moving picture theater of its own; in fact, theaters were segregated, as was revealed in the case in which a "negro justice of the peace of Bussey, Iowa" unsuccessfully sued the manager of the Royal Theater "Movie Man Freed in Color Case," *Des Moines News* (27 June 1913), p. 4.
- 68 See, for instance, the extensive analysis of the Independent companies in Ellis Cohen, "In the Moving Picture Field," *Morning Telegraph* (2 January 1910), Section 4.1, p. 4. The founding of the Sales Company followed close on the heels of the incorporation of the General Film Company (the distributing arm of the MPPC) and the bankruptcy of the Film Import & Trading Company; see Cohen, "In the Moving Picture Field," *Morning Telegraph* (20 February 1910), Section 4.1, p. 4, (20 March 1910), Section 4.1, p. 4, and (3 April 1910), Section 4.1, p. 4.
- 69 By 1912, those independent manufacturers included Thanhouser, Nestor, American, Solax, Champion, Éclair, Imp, Majestic, Gaumont, Great Northern, Reliance, and Republic. The only MPPC manufacturers were Lubin, Essanay, and Pathé (but for *Pathé's Weekly*). The Sales Company was prominently advertised, but not the General Film Company.
- 70 See, for instance, "Licensed Film Releases" and "Independent Film Releases," *Morning Telegraph* (5 March 1911), Section 4.1, p. 5.
- 71 See, for instance, the F. & E. Film, Lake Shore Film & Supply, Victor Film Service, and General Film ads, *Cleveland Leader* (31 December 1911), Section B, p. 7. In the spring of 1912, the Sales Company broke up into three companies: Film Supply (which advertised briefly in the *Leader* that fall and turned out to be the least powerful), Universal, and eventually Mutual. The first Warner's Feature Film ad appeared in the *Cleveland Leader* (2 March 1913), Section M, p. 11.
- 72 "Photo-Plays and Players," *Cleveland Leader* (7 January 1912), Section S, p. 7. Ads for *Pathé's Weekly*, listing from six to ten new subjects each week, began to appear in the *Cleveland Leader* (28 January 1912), Section W, p. 8. See also "Boosting a Pathé Film," *Cleveland Leader* (28 January 1912), Section W, p. 8.
- 73 "Big Holiday Bills at Local Theaters," *Cleveland Leader* (22 December 1912), Section S, p. 5.
- 74 See the Princess ads, *Youngstown Vindicator* (15 October 1911), p. 15, (19 November 1911), p. 18, and (24 December 1911), p. 16.
- 75 See the Rex ads, *Youngstown Vindicator* (21 April 1912), p. 21, and (23 June 1912), p. 18.
- 76 See "Rex Changes Hands: Manager Remains," *Youngstown Vindicator* (19 January 1913), p. 21; and the Rex ad, *Youngstown Vindicator* (26 January 1913), p. 19.

- 77 See, for instance, the Orpheum ad, *Canton News-Democrat* (19 November 1911), p. 16, p. 17.
- 78 See, for instance, the Colonial ads, *Des Moines News* (30 April 1912), p. 7, and (14 May 1912), p. 2.
- 79 See the Elite ads, *Des Moines News* (6 August 1911), p. 6, (3 September 1911), p. 6, and (10 September 1911), p. 6.
- 80 See the Elite ad, *Des Moines News* (24 September 1911), p. 6.
- 81 Laemmle Film Service, which would become part of Universal in late spring 1912, had a branch in Des Moines by 1911; see the Sales ad, *Moving Picture World* (5 August 1911), p. 260. Mutual opened its branch office a year later-see the Mutual ad, *Moving Picture World* (17 August 1912), p. 611.
- 82 See, for instance, the Palace ad for Universal's *The Massacre of the Sante Fe Trail*, *Cedar Rapids Republican* (5 October 1912), p. 3; and the Columbia ads for Gaumont's *The Land of Lions*, *Cedar Rapids Republican* (31 October 1912), p. 3, and (3 November 1912), p. 3.
- 83 Again, one of the features consistently advertised was *Pathé's Weekly*-see the Princess ads, *Cedar Rapids Republican* (30 October 1912), p. 3, and (20 November 1912), p. 3.
- 84 See, for instance, "Spectator's' Comments," *New York Dramatic Mirror* (31 January 1912), p. 51. For a thorough overview of the initial introduction of American two- and three-reel films, especially in terms of production and distribution, and from the standpoint of the trade press, see Bowser, *op. cit.*, pp. 191-204.
- 85 See, for instance, the Cameraphone, Avenue, and Tabor ads, *Cleveland Leader* (7 January 1912), Section B, p. 7; and the Mall ad (24 March 1912), Section S, p. 6.
- 86 Each Sunday "The Week in Moving Pictures" column in the *Youngstown Vindicator* described and remarked on from one to four new films each day shown at the Dome, Palace, and Orpheum; occasionally each theater would mention its change of films daily.
- 87 See, for instance, the Unique ad, *Des Moines News* (18 January 1912), p. 8; the Elite ad, *Des Moines News* (28 January 1912), p. 6; and the Casino ad, *Des Moines Register and Leader* (4 December 1912), p. 4.
- 88 See "Photo Plays," *Des Moines News* (31 January 1912), p. 8; the Family ads, *Des Moines News* (19 April 1912), p. 14, and (21 April 1912), p. 6; and the Star ad, *Des Moines Register and Leader* (21 April 1912), p. 5.
- 89 See "Photo Plays," *Des Moines News* (18 February 1912), p. 6.
- 90 The Cozy listed its "Vitagaph night" in "At Leading Theaters," *Cleveland Leader* (14 January 1912), Section S, p. 5. The Orpheum began advertising its Essanay westerns every Sunday in the *Cleveland Leader* (10 November 1912), Section B, p. 5.
- 91 See "Spectator's' Comments," *New York Dramatic Mirror* (8 November 1911), p. 26. The argument that many theaters had only one projector (which mandated a break, an illustrated song, or a vaudeville act between reels) seems far from tenable. In Youngstown, for instance, in late 1911, the Dome was using three projectors; the Orpheum, Palace, and Bijou all used two; see Wheeler, *op. cit.*, p. 650. At the same time in Canton, the Odeon boasted of its two Edison projectors-see the Odeon ad, *Canton News-Democrat* (29 October 1911), p. 10. Information on the number of projectors used in theaters in Cleveland is more difficult to come by, but if the small downtown Crescent (300 seats), with its two projectors, is any indication, a two-projector system must have been relatively standard in commercial district theaters by 1911; see C. F. Morris, "A Cleveland Fireproof Theater," *Nickelodeon* (15 April 1910), pp. 197-198. In Des Moines, the Casino used at least two "Powers machines"-see the Casino ad, *Des Moines Register and Leader* (4 December 1912), p. 4. Although never mentioned, the Colonial probably used two projectors because it consistently stressed its "continuous" programs and, in early 1911, could afford to install the only "Plate Glass Mirror Screen outside of New York and Chicago"; see the Colonial ad, *Des Moines News* (17 January 1911), p. 3. Notably, however, the Family Theater did not add a second projector until the summer of 1913; "Family Reopens," *Des Moines Register and Leader* (24 July 1913), p. 3.

- 92 See the Dome ads, *Youngstown Vindicator* (10 December 1911), p. 21, and (7 January 1912), p. 16; the Princess ad, *Youngstown Vindicator* (31 March 1912), p. 20; and the Orpheum ads, *Youngstown Vindicator* (12 May 1912), p. 18, and (19 May 1912), p. 21.
- 93 See the Park ads, *Youngstown Vindicator*, from 5 November 1911, p. 17, to 31 March 1912, p. 20.
- 94 Just prior to the film's release, the *Leader* also printed a special photo-story on Mabel Taliaferro who starred in *Cinderella*-see "Famous Actress in Film," *Cleveland Leader* (17 December 1911), Section S, p. 7.
- 95 Feature & Educational Film ads promoted *Zigomar* in the *Cleveland Leader* from January 14 to February 4. The company also may have paid for the photo-story on this "great detective film" appearing in the *Cleveland Leader* (4 February 1912), Section S, p. 6.
- 96 The company or its distributor, Film Supply, may have paid for the photo-story on 101-Bison's *The Crisis* which, in conjunction with Film d'Art's *Camille* (with Sarah Bernhardt) and Biograph's *The Girl and Her Trust*, appeared in the *Cleveland Leader* (7 April 1912), Section S, p. 8.
- 97 See the Colonial ads, *Des Moines News* (3 January 1912), p. 5, and (11 January 1912), p. 6.
- 98 See the Family ads, *Des Moines News* (21 April 1912), p. 6, and (5 May 1912), p. 6.
- 99 See, for instance, the Dome Theatre ad, *Youngstown Vindicator* (23 February 1913), p. 17.
- 100 See, for instance, the Princess ads, *Youngstown Vindicator* (16 February 1913), p. 18 (16 March 1913), p. 21.
- 101 See the Cameraphone ad, *Cleveland Leader* (5 May 1912), Section W, p. 8; and the Broadway ad, *Cleveland Leader* (15 September 1912), Section W, p. 7. In June, *The Coming of Columbus* not only played at two theaters in Canton but was promoted with a full-page article on the film's production and story-see the Odeon ad, *Canton News-Democrat* (2 June 1912), p. 16; the Orpheum ad, *Canton News-Democrat* (16 June 1912), p. 12; and "Wonderful Moving Pictures," *Canton News-Democrat* (16 June 1912), n. p. The Orpheum even sponsored a contest inviting school children to write essays on *The Coming of Columbus*-see the Orpheum ad, *Canton News-Democrat* (26 May 1912), p. 14. This promotion may have been designed to counter the influence of the Italian "Black Hand" gang in Canton, a city which, by the 1920s, would gain some notoriety as a Mafia stronghold and later be branded the "Little Chicago" of Ohio. Always known for its "muckraking" tendencies, the *News* would win a 1927 Pulitzer Prize "for [editor] D. R. Mellet's campaign against the city's underworld that cost him his life;" A. McClung Lee, *The Daily Newspaper in America: The Evolution of a Social Instrument* (New York: Macmillan, 1937), p. 646.
- 102 See the Norwood ad, *Cleveland Leader* (17 November 1912), Section B, p. 5. Appearing with *The Auto Bandits of Paris* was another Éclair crime thriller, *The Mystery of the Notre Dame Bridge* (three reels).
- 103 See "Genuine African Jungle," *Cleveland Leader* (10 November 1912), Section B, p. 5; the Delmar ad, *Cleveland Leader* (17 November 1912), Section B, p. 5; the Penn Square ad, *Cleveland Leader* (1 December 1912), Section B, p. 5; and "Coming Events at Local Theaters," *Cleveland Leader* (8 December 1912), Section B, p. 7.
- 104 See "The Movies," *Des Moines News* (16 March 1913), p. 6.
- 105 See the Colonial ad, *Des Moines News* (20 March 1913), p. 8.
- 106 See the Unique ads, *Des Moines News* (21 January 1913), p. 5 (26 January 1913), p. 6.
- 107 See the Theatre Royal ad, *Des Moines News* (2 February 1913), p. 6.
- 108 See the Family ad, *Des Moines News* (27 January 1913), p. 6.
- 109 *Queen Elizabeth* first played at Powers Theatre in Chicago, in the middle of August-see the Famous Players ad, *Moving Picture World* (17 August 1912), p. 679. See the Berchel ad, *Des Moines News* (14 September 1912), p. 5.
- 110 See "Preliminary Peeps at the Peep Shows" and the Colonial ad, *Cleveland Leader* (27 October 1912), Section M, p. 3, 4.

- 111 See the Superior and Dreamland ads, *Cleveland Leader* (10 November 1912), B5; and the Quincy ad, *Cleveland Leader* (15 December 1912), Section S, p. 5.
- 112 See the Rex ad, *Youngstown Vindicator* (24 November 1912), p. 26.
- 113 See the Grand ad, *Canton News* (February 1913),
- 114 See the Duchess ad, *Cleveland Leader* (22 December 1912), Section M, p. 5.
- 115 See the U. S. Theatre ad, *Cleveland Leader* (2 February 1913), Section B, p. 4; and the Mall ad, *Cleveland Leader* (23 February 1913), Section M, p. 11.
- 116 See the Rex ad, *Youngstown Vindicator* (23 February 1913), p. 20.
- 117 See "The Movies," *Des Moines News* (4 February 1913), p. 6; and "Great Demand to See Satan," *Des Moines News* (8 May 1913), p. 8.
- 118 See the Crystal ad, *Cedar Rapids Republican* (7 May 1913), p. 3.
- 119 See "East End To Have Two New Theaters," *Cleveland Leader* (22 October 1911), Section M, p. 5.
- 120 See "Protest Against Use of Name, 'Movie'," *Cleveland Leader* (20 October 1912), Section S, p. 5.
- 121 See the special "Theatergoers Section," *Cleveland Leader* (29 December 1912) and (5 January 1913).
- 122 See "Film Fairies: Stars of the Stilly Screen," *Cleveland Leader* (21 May 1911), Copperplate Pictorial Section, p. 3; "Reproducing on Paper Faces Seen by Thousands on Screen," *Cleveland Leader* (11 June 1911), Copperplate Pictorial Section, p. 3; and "Santa Claus' Stationary Portraits of Moving Picture Stars," *Cleveland Leader* (24 December 1911), Copperplate Pictorial Section, p. 3. The *Leader* was among the first newspapers to apply the fotogravure process to printing special picture pages; see Lee, *op. cit.*, pp. 128.
- 123 See "The Week in Moving Pictures," *Youngstown Vindicator* (28 July 1912), p. 17.
- 124 The *Des Moines Mail and Times*, a weekly aimed at women, and the *Des Moines Register and Leader* both gave special attention to the musical and theatrical events that defined the city's high culture.
- 125 See, for instance, Price, "Stunning Mary Pickford – Only 19 Now – Quits \$10,000 'Movies' Career to Shake Her Golden Locks as a Belasco Star," *Des Moines News* (9 January 1913), p. 7; Price, "Daily News Reporter Writes From Great California Studios Where They Make Your Wild West Pictures," *Des Moines News* (1 February 1913), p. 6; and Price, "Charming Little Woman Runs 'Movie' Business By Herself and Makes Big Success," *Des Moines News* (9 February 1913), p. 2.
- 126 See "Auto Bandits Terrorize Paris, Rivaling Exploits of Most Notorious Westerners," *Des Moines News* (13 April 1912), p. 4; and Mauric Le Blanc, "Bonnot, Tiger Bandit," *Cleveland Leader* (5 May 1912), Section C, pp. 1-2. See also "The Phantom Bandits: Paris, Ever the Home of the Unusual, Furnishes the World Its Very First Automobile Ghost Story," *San Francisco Chronicle* (21 April 1912), Sunday Magazine, p. 2.
- 127 See "The Auto Cracksman Loots - Sometimes Slays - and Is Off Like a Flash," *New York Sunday Tribune* (3 September 1911), Section 2, p. 1.
- 128 See "Zigomar a Great Success," *Cleveland Leader* (17 December 1911), Section S, p. 7; the Rex and Park ads, *Youngstown Vindicator* (31 December 1911), p. 16 (7 January 1912), p. 17; the Auditorium ad, *Canton Repository* (25 February 1912), p. 15; and the Elite ad, *Des Moines News* (18 April 1912), p. 7.
- 129 See the Auditorium ad, *Canton News-Democrat* (10 November 1912), p. 17; and the Princess ads for largely French crime thrillers, *Youngstown Vindicator*, from 19 January 1913, p. 20, to 23 March 1913, p. 24.
- 130 See the Princess ad, *Cleveland Leader* (18 August 1912), Section W, p. 5; and the Alpha ad, *Cleveland Gazette* (14 September 1912), p. 3.
- 131 See the Alpha ad, *Cleveland Gazette* (19 October 1912), p. 3; and the Norwood ad, *Cleveland Leader* (17 November 1912), Section B, p. 5.

- 132 See the Palace ad for *Zigomar II*, *Cedar Rapids Republican* (4 July 1912), p. 3; the Columbia ads for Gaumont and Éclair crime thrillers, *Cedar Rapids Republican* (24 July 1912), p. 3, (28 July 1912), p. 3 (8 September 1912), p. 3 (15 September 1912), p. 3; and the Crystal ads for *Zigomar III* and *Fantomas*, *Cedar Republican* (30 August 1913), p. 3 (7 September 1913), p. 3.
- 133 See, for instance, the editorial cartoon, *Cleveland Leader* (25 June 1911), p. 1; the ads for home moving picture machines and play suits, *Cleveland Leader* (22 September 1911), Sunday Magazine back cover; and the “Tenderfoot Tim” comic strip, *Cleveland Leader* (27 November 1912), Comic Weekly, p. 3.
- 134 See, for instance “Summer Amusements” and the 101 Ranch Wild West ad, *Des Moines News* (28 July 1912), p. 12. See also the Colonial ad for Selig’s three-reel *Diamond ‘S’ Ranch*, *Des Moines News* (21 March 1912), p. 8.
- 135 See, for instance, the Orpheum ad, *Canton News-Democrat* (28 April 1912), p. 14; and “Orpheum Theater,” *Canton News-Democrat* (9 June 1912), p. 12.
- 136 See, for instance, “Anderson at the Orpheum,” *Cleveland Leader* (10 November 1912), Section B, p. 5.
- 137 See “New Theater Has A Double Screen” and “Custer Film at Oxford,” *Cleveland Leader* (13 October 1912), Section W, p. 8.
- 138 See, for instance, “The Grub Stake Mortgage - A Moving Picture Short Story of Western Life,” *Des Moines News* (17 January 1912), p. 10; “Where Broadway Meets the Mountains - A Moving Picture Short Story of the West,” *Des Moines News* (27 January 1912), p. 3; and the American Film ads in *Moving Picture News* (9 March 1912), p. 51, and *Moving Picture World* (16 March 1912), pp. 980-981.
- 139 See the Grand Opera House ad, *Canton News-Democrat* (15 January 1913), p. 4.
- 140 See, for instance, “A Modern Race of Amazons,” *Cleveland Leader* (6 August 1911), Section C, p. 1; Woman Suffrage Party, “Her Job,” *Cleveland Leader* (1 September 1912), Section M, p. 4; and T. B., “The Stick-Up Girl: The True Story of an Uncaught Outlaw,” *Cleveland Leader* (16 March 1913), Feature Section, p. 1.
- 141 See, for instance, “Gene Gauntier as Girl Spy in New Warner Feature Film,” *Cleveland Leader* (9 March 1913), Section M, p. 5; “Mary Pickford Again To Play Before Camera,” *Cleveland Leader* (1 June 1913), Section C, p. 4; and “Amusements and Places of Entertainment,” *Cleveland Leader* (16 November 1913), Section S, p. 10.
- 142 See Gertrude Price, “A Day With General Jones and Her Army of ‘Hikers’ on Their Way to the Capitol,” *Des Moines News* (23 February 1913), p. 3.
- 143 See “Suffragettes See Parade Picture,” *Des Moines News* (25 June 1912), p. 5; “Votes For Women in Picture Play,” *Des Moines News* (27 June 1912), p. 5; “Daring Girl Rider Coming,” *Des Moines News* (27 July 1912), p. 3; and “Summer Amusements,” *Des Moines News* (28 July 1912), p. 12.
- 144 See Price, “The Great Spirit Took Mona, But in This Girl She Lives,” *Des Moines News* (6 February 1913), p. 12; Price, “Western Girl You Love in the ‘Movies’ is a Sure Enough Suffrager,” *Des Moines News* (11 February 1913), p. 3; Price, “Movie Girl in Social Whirl Is Artist-Horsewoman-Wit,” *Des Moines News* (8 April 1913), p. 4; Price, “Runs, Rides, Rows,” *Des Moines News* (16 April 1913), p. 6; and Price, “Picturesque Indian Maid Is Fearless-Ambitious-Clever!” *Des Moines News* (27 April 1913), p. 4.

CINÉMA ET ARTS PLASTIQUES

François Albera, Université de Lausanne

L'étude des rapports entre le cinématographe et les arts plastiques est envisageable et a été envisagé de multiples manières dans l'historiographie du cinéma comme dans sa tradition critique. Cette diversité répond pour partie à la diversité des liens *effectifs* noués entre le cinéma et les arts plastiques – selon plusieurs modalités: emprunts, filiations, reproductions...¹ et pour une autre aux idéologies esthétiques ou artistiques qui gouvernent les différents discours appréhendant le phénomène "cinéma": discours critique ou, à proprement parler, esthétique mais aussi bien juridique, commercial (promotionnel). Ce deuxième ensemble ("idéologique") se révèle particulièrement prescriptif, normatif et ne peut – donc – manquer d'influer sur le premier aspect de la question (pratique). Il est de ce fait parfois malaisé de distinguer ces niveaux. Dès lors les discours secondaires des chercheurs examinant ce problème jusqu'à nos jours n'ont pas manqué de se montrer à leur tour sensibles à cette confusion quand ils n'en ont pas été plus trivialement la victime. On ne prétendra pas par conséquent ici surmonter ces difficultés de base mais on s'efforcera en revanche de distinguer ces niveaux autant que faire se peut et de mettre l'accent sur les approches qui, aujourd'hui, permettent d'échapper à certaines de ces ambiguïtés en changeant de terrain.

En effet les développements les plus récents des recherches à nos yeux les plus fertiles rompent avec l'incessant remaniement du face-à-face "peinture (ou: arts)-cinéma" ou "cinéma-peinture (ou: arts)" pour aborder ces deux composants au sein d'un ensemble plus vaste et à partir d'une autre interrogation que celle de "l'influence" de l'un sur l'autre comme on y était accoutumé depuis un siècle.²

Evidemment celui qui a formulé avec le plus d'acuité cette nécessité de changer de terrain ou de changer les questions – plutôt que renouveler les réponses – fut Walter Benjamin dans ses textes des années 30. S'il n'a pas, à proprement parler, entrepris la réélaboration du problème il a, en quelque sorte, périmé sa formulation traditionnelle. Il paraîtrait en conséquence aberrant de se situer en-deçà de son intervention, quelque problème qu'elle puisse poser par ailleurs.

1.

Distinguons pour commencer les différents aspects de la question qui nous occupe. Les liens effectifs entre cinéma et arts plastiques peuvent être abordés sous deux angles. Ne mentionnons que pour mémoire l'inscription *thématique* des arts plastiques au sein d'une fiction ou d'un documentaire. De *Rigadin peintre cubiste* à *La Belle Noiseuse*, il est de nombreux films qui évoquent le travail ou le personnage de l'artiste (peintre, sculp-

teur, dessinateurs, etc.).³ Pour en parler avec précision, il conviendrait de mesurer l'effet structural de cette thématique dans les films: mise en abyme, métaphore ou simplement motif, et tout autant l'effet en retour sur l'art de ces appropriations filmiques (par exemple *Rigadin peintre cubiste* "anticipe" de plusieurs années le travail des cubistes et cubo-futuristes au théâtre).⁴ Pour ce qui touche au décor, aux costumes, aux teintages de la pellicule, pour ne rien dire des éléments parafilmiques que sont l'affiche, les portraits de stars, etc. les participations artistiques au cinéma sont plus évidentes. Les premières expositions d' "Art cinématographique" au Salon d'Automne ou au Musée Galliera portaient sur ces aspects: on y exposait des maquettes de décor, des affiches, des photogrammes agrandis – et le Musée d'Henri Langlois reprit cette tradition. Les appels de Diamant-Berger, Delluc et Moussinac – entre autres – pour que des ensembliers, des stylistes, des artistes modernes, de goût, intervinssent à ces différents titres dans le film attestent de l'importance que revêtit cette question – dont le corrélat avoué était d'ailleurs d'offrir aux arts décoratifs la meilleure vitrine de propagande.⁵ En Russie les artistes-décorateurs en viennent même à disputer la première place aux metteurs en scène.⁶

Venons-en maintenant à la deuxième acception que l'on a signalée plus haut. Là, le lien cinéma-arts plastiques s'entend sous trois points de vue qui n'interfèrent pas nécessairement:

- d'une part le cinéma, signe visuel, emprunte ou emprunterait un certain nombre de ses traits formels à la peinture: composition, disposition des masses dans le cadre, plans, construction perspectiviste, effets lumineux;⁷

- d'autre part le cinéma, medium de reproduction, peut fixer sur pellicule une composition plastique qui lui préexiste (œuvre ou genre) et il peut la reproduire avec les "transcriptions" matérielles inhérentes à ses caractéristiques (noir-blanc, absence de relief, transparence du support, projection) lesquelles altèrent, bien entendu, le référent mais n'en permettent pas moins sa référence (paysages, natures mortes, portraits, scènes historiques, etc.);

- enfin le cinéma, passant de son être technique de medium voué à la reproduction au statut d'œuvre de l'esprit, prend place dans le "système" des beaux-arts et se voit qualifié de cinquième, septième ou dixième art. A ce titre il est comparé sinon comparable aux autres arts et, tandis qu'on s'applique à le différencier fortement de certains (littérature, théâtre), on le compare ou l'assimile par contre à d'autre (peinture, musique).⁸

Cette dernière modalité, outre sa dimension esthétique touchant à la définition d'une "spécificité cinématographique", a des répercussions de type institutionnel. D'une part elle permet d'engager ce qu'on a coutume d'appeler désormais sa légitimation sociale (sa reconnaissance comme "art" autonome), de l'autre elle le fait entrer dans une série de pratiques sociales réglées quant à son usage: à côté de son appartenance au monde du spectacle (salles, foules, divertissement), le cinéma peut être appréhendé dans d'autres espaces – culturels: salles spécialisées, salles privées, salons, musées – et connaître de nouvelles formes de monstration: assemblage *ad hoc* de fragments, extraits, exposition d'éléments préparatoires (maquettes, esquisses de décors et costumes) ou parafilmiques (affiches), agrandissement de photogrammes tirés sur papier photographique, etc.).

On aura reconnu là la pratique instaurée par Riciotto Canudo dans le cadre du CASA (Club des Amis du Septième Art), institution explicitement destinée à la valorisation du cinéma comme art *auprès* du monde artistique – en particulier les peintres, les architectes et les musiciens – et qui, à cet effet, déplace le film de son espace "naturel" et intervient sur l'objet-film lui-même. Deux opérations destinées à mettre en lumière une

dimension du film “aliénée” en quelque sorte au sein du “phénomène filmique”, une dimension cinématographique ou cinégraphique⁹ de nature plastique, artistique. En un sens cette pratique canadienne de la dissociation, de la dislocation, réalise au sens fort ce que certains discours critiques développaient en amont quand ils distinguaient des qualités plastiques dans le film. Et elle accompagne et parfois suscite deux phénomènes. D’une part de nouvelles pratiques filmiques rassemblées généralement au sein de la nébuleuse de “l’avant-garde” qui récusent le récit, le scénario, le sujet, l’acteur – selon les cas – voire la figuration, le mouvement, l’espace naturaliste, la clôture, l’intervalle, etc. (on aura reconnu au passage les particularités de certains films dus à ce qu’on convient d’appeler des “plasticiens” tels Léger, Picabia, Man Ray, Richter, Duchamp...). D’autre part une nouvelle pratique spectatorielle, préconisée par une certaine critique, revenant à séparer la dimension plastique de la narration par exemple. Ce dernier point est important car toute une part de l’approche “pictorialiste” en procède.

2.

Prenons un exemple assez connu, celui du film de Gance *La Roue* à travers la critique qu’en propose un influent chroniqueur de l’époque, Emile Vuillermoz. Ce critique n’a rien d’un révolutionnaire, d’un radical ou d’un avant-gardiste, il professe plutôt – au cinéma comme en musique – des goûts de connaisseur modéré. Face à *La Roue* à sa sortie, sa réaction est essentiellement élitaire: ce grand film, cette “œuvre magnifique” se heurte à deux obstacles: “la formule commerciale actuelle de l’exploitation” et “sa formule dramatique courante” qui sont toutes deux “absurdes et dangereuses”.¹⁰ “La loi d’airain qui régit dans la Cinématographie les rapports du producteur et du consommateur”, au risque d’“anéantir les plus magnifiques efforts”, inflige ainsi à ce film: un scénario “anecdote romanesque de médiocre qualité” où “trionphent les plus lamentables préjugés”, “des fantoches ridicules, des personnages de café-concert”, des “pitreries de mauvais goût”, “un invraisemblable duel à coups de poings”. Ces médiocrités, ces faiblesses ont une source: “le gros public”, “la clientèle américaine éventuelle”, “l’exploitation internationale prudente”. Et un but: “le succès populaire, certain, mathématique” du “gros mélodrame”.

A l’opposé il y a “la conquête de l’élite, conquête difficile, incertaine, héroïque”, l’émerveillement des artistes. Pour l’atteindre, il faut:

*expulser de la bande l’élément romanesque..., se priver du service des clowns et ne conserver que les deux thèmes essentiels de cette symphonie en noir et blanc... Il ne faudra garder qu’une trame légère reliant entre eux les tableaux splendides où se trouve révélée la beauté des choses.*¹¹

Conclusion: il faut qu’on nous donne de *La Roue* une édition remaniée, resserrée, débarassée de ses imperfections, un “exemplaire d’artiste de l’œuvre d’Abel Gance”. Cette demande fut effectivement exaucée et dans les cercles cultivés, on put visionner une version du film d’une vingtaine de minutes ne comportant que ses morceaux de pur rythme plastique, sa “féerie mécanique”, *La Chanson du rail*.¹²

L’attitude développée aujourd’hui à propos de Hitchcock – on y reviendra – autorisant la dissociation de l’Art de l’anecdote, se pense dans les mêmes termes: l’exposition *Hitchcock et l’art* s’ouvre sur une longue citation de Jean-Luc Godard isolant les “objets”

– devenus fétiches dans l'exposition – des intrigues où ils ont pris place, en comparant le cinéaste à Cézanne. En revanche la revendication n'est plus de type élitaire comme chez Vuillermoz, Godard accordant au contraire une supériorité à Hitchcock en raison de son audience infiniment plus large que celle de Cézanne.¹³ La revendication de l'artisticité du cinéma n'est plus discutable, on peut donc en célébrer la victoire sur "les autres arts" en terme d'audience de masse.¹⁴

3.

En parlant de *cinégraphisme* – distingué du cinématographique –, on a mis en exergue un trait de cette idéologie artistique du cinéma qui insiste sur l'écriture de l'image ou du mouvement. C'est bien sur cette base-là que le cinéma peut se trouver des liens avec les arts plastiques: il est en effet nécessaire de l'extraire de l'automatisme, l'inscription passive de la trace, l'enregistrement, l'empreinte.¹⁵ A dire vrai ce faisant le discours sur le cinéma retrouve l'ensemble du discours sur la photographie et les rapports que celle-ci a noués – d'exclusion ou d'inclusion, d'échange, etc. – avec la peinture. On a d'ailleurs coutume, jusqu'à Delluc inclus, de distinguer une instance "photographique" dans le film – et parler de la "photographie" d'un film pour qualifier le travail de l'opérateur perdue de nos jours. Le *mouvement* qui affecte le photographique ou même la photographie au cinéma – "l'épreuve en mouvement" dit-on pour commenter les premiers films Lumière – ne paraît pas d'emblée un trait distinctif de l'image filmique quand elle est abordée sous l'égide de sa plasticité; il affecte plutôt les figures, les phénomènes naturels (fumées, vagues) sans préjudice de la dimension de "tableau" ou de "vue" par lesquels on qualifie le film.

Faisons cependant abstraction pour l'instant de cette intersection de l'ensemble film avec celui de la photographie. Avant d'évoquer les discours premiers tels qu'ils s'énoncent dans la presse cinématographique des années 1900, recourons à une approche élaborée dans le début des années trente par un opérateur soviétique qui offre l'une des formulations les plus sophistiquées de la question – quoique largement ignorée: Vladimir Nilsen, *La Construction de la représentation au cinéma* (en anglais: *The Cinema as a Graphic Art*).¹⁶ Nielsen ne se borne pas à offrir un aperçu du travail de l'opérateur de cinéma (comme s'y étaient appliqués sans beaucoup de hauteur Mikhaïlov et Moskvine dans l'ouvrage collectif des formalistes, *La Poétique du film*),¹⁷ il analyse la nature plastique de l'image filmique à partir de ses différents constituants, le cadre, l'angle, la profondeur, la lumière, les plans, la composition interne au cadre et la composition d'un cadre à l'autre.¹⁸ Dans cette perspective, non seulement il met le film en rapport avec la photographie, mais il évoque la place qu'a occupée la peinture comme modèle ou référence dans la construction de l'image filmique.

Si l'on distingue la picturalité (les effets picturaux) de l'image picturale elle-même, on doit dire un mot des emprunts iconographiques du cinéma. Nilsen insiste sur le prestige que tiraient les opérateurs capables de rappeler des tableaux de genre et toute une part des études de sources en cinéma s'est attachée à les repérer. Cette démarche qui reprend celle de l'iconographie en peinture, bute cependant sur une composante propre à l'âge du cinéma. C'est moins au titre de modèle que figurent les "antécédents" de telle ou telle figure "picturale" filmée qu'à celui de "milieu" indistinct et non-hiérarchisé. En tout cas au titre de l'imagerie vulgarisée par sa reproduction mécanisée, ses multiples reprises mercantiles ou décoratives qui ne permettent guère d'inférer des relations heuristiques entre l'un et

l'autre. Entre l'œuvre picturale et le film s'intercalent en effet une série de succédanés (gravures, photographies, illustrations, cartes postales, voire publicités) qui les éviscèrent de leurs significations culturelles et culturelles.

Si les phénomènes de "citations" ou reprises, dès lors qu'on les situe dans ce "milieu", cette imagerie, peuvent être étudiés, c'est dans la mesure où le film prend place dans cette chaîne "intermédiaire" de l'image reproduite. Ainsi les tableaux "antiques" du XIX^e siècle, dont on retrouve une enième reprise dans les "peplums" italiens des années 10, ou l'iconographie de la guerre de Sécession dans plusieurs Griffith ou "babylonienne" dans *Intolerance*.¹⁹ Dès lors il peut paraître spéculatif d'inférer, sur la base de ces rapprochements, des liens intertextuels ou des appartenances figurales ou esthétiques entre films et tableaux si l'on fait abstraction de cette chaîne. Il semble à l'inverse que ce repérage, ou, plus trivialement, cet effet de reconnaissance, ait avant tout une signification dans le cadre d'une sociologie de la réception du cinéma: cette reconnaissance agit, en effet, comme un trait de distinction sociale – au sens que Bourdieu a donné à ce terme – entre spectateur "de masse" (auquel ces références échappent) et spectateur "cultivé". On assiste en somme à un déplacement de cette revendication élitaires qui a nourri toute une part de la critique cinématographique à ses débuts (dont Vuillermoz cité plus haut offre un exemple avéré) de la production à la réception. Il n'est pas rare de lire désormais des études approfondies de *Star Wars*, *Titanic* ou tout autre produit caractéristique de la "culture de masse"²⁰ consistant à retrouver "sous" la fantaisie post-moderne des références et reprises les sources "nobles" dont elles procéderaient (mythologie antique, "grands récits", Shakespeare, Cervantès, etc.).

L'exposition *Hitchcock et l'Art* (Montréal 2000-Paris 2001) et l'ouvrage qui l'accompagne, en généralisant ces procédures de rapprochement, inférence, appartenance commune d'images (arrêtées ou en boucle) et de tableaux, gravures, sculptures relève bien de cette démarche. Or – comme Warburg l'avait pressenti dans son entreprise tabulaire et paradigmatique de *l'Atlas de l'Art* –, peut-on relier telle œuvre du XVI^e s. florentin ou même tel tableau préraphaélite anglais et une scène ou une image de film de Hitchcock en faisant abstraction des intermédiaires qui véhicule la représentation, la démultiplie, en bouleverse l'échelle et la standardise en en déplaçant le sens parfois jusqu'à l'évincer totalement?

4.

En France on trouve cette idéologie du rapprochement cinéma-art chez les premiers critiques à prétention théorique que sont Yhcam et G. Pierre-Martin qui éditent tous deux une série de réflexions sur le cinéma dans une perspective synthétique, dans deux publications hebdomadaires concurrentes à quelques mois de distance lors de l'année 1912. Le premier, sous le titre *La Cinématographie*, livre huit articles sur divers aspects du cinéma "considéré au point de vue théâtral";²¹ quant au second, il livre une série de vingt-cinq articles sur *L'Art Cinématographique*²². Cette dernière série, sous-titrée *Etudes Comparatives*, vise à inscrire le cinéma parmi les autres arts, à lui donner sa légitimité. La plupart des chapitres – *La Mime*, *Le Masque*, *Le Geste*, *L'Attitude*, *Le Costume*, *Le Scénario*, *Les Ecoles*, *Les Poètes*, *La Chair*, *La Légende*, *La Gloire*, *Le Réalisme*, *Les Figurants*, *Le Droit à l'intelligence pour l'artiste* – portent avant tout sur la poésie, le théâtre, les beaux-arts et n'abordent le cinéma que par rapport à eux, non pour l'assimiler à ces "autres arts" mais pour l'élever à la même exigence artistique, la même rigueur de composition, de rythme, de préparation, etc.

Rembrandtisme. On peut s'arrêter un instant sur un élément pictural qui a remporté et remporte une indéniable faveur, dans le discours critique appréciatif, au point de constituer en quelque sorte une manière d'idéologème esthétique, celui de "rembrandtiste". Dans la panoplie des emprunts ou des effets pictorialistes, il est l'un des plus prégnants. La récurrence du terme qui allie l'autorité de la grande peinture, indiscutable, et un procédé visuel particulièrement spectaculaire, le clair-obscur, l'éclairage indirect, le marquage de l'éclairage (par opposition à un éclairage global, d'ensemble, diffus) et, de manière afférente, un effet de relief ou de modelé.

Dans le discours critique français cet idéologème apparaît avec insistance à propos de *The Cheat (Forfaiture)* de De Mille en 1917. Ce film ayant joué un rôle particulièrement décisif dans la construction du cinéma comme art, dans la reconnaissance du cinéma américain comme nouveau et rendant obsolète le français, le lien qui les unit est particulièrement important. Colette, Delluc, L'Herbier, Gance, tout le monde semble découvrir ou se convertir au cinéma à la vision de *Forfaiture* et être subjugué par ses clairs-obscurs.²³ Cet effet, valeur ajoutée symbolique, va même jouer le rôle de *criterium* dans l'appréciation des autres films durant des années.²⁴

On n'a pas ici le loisir de développer l'analyse de ce phénomène, mais relevons pourtant son caractère contradictoire: le clair-obscur prend le relais d'un discours lié à la photographie sur les ombres et la lumière, le noir et le blanc. Ces données du "fait photographique", le clair-obscur les "transcende" par un effet de composition, un trait de style, une marque, une signature. Paradoxalement il arrive des Etats-Unis dont on admire en général l'œil "neuf", vierge, enfantin même, débarrassé des oripeaux de la culture. Déjà au cours du dix-neuvième siècle, on parlait de "l'œil américain" en ce sens... Or c'est bien dans l'effet artistique que fonctionne le clair-obscur comme sa dénomination liée à Rembrandt l'atteste.²⁵

La critique est quasi unanime à admirer le rembrandtisme au cinéma, pourtant des commentateurs ou des praticiens liés à un secteur plus "novateur" du champ artistique, l'avant-garde, se montrent plus réservés. Dans ses deux articles du *Film* de 1918, Aragon rattache le cinéma au collage, à la peinture "mécanique". En Russie, Kouléchov le récuse: il faut, dit-il, combattre le rembrandtisme, précisément en tant qu'importation d'un effet pictural classique dans le cinéma alors que la proximité recherchée avec une problématique plastique est située du côté de la planéité de l'écran, de la bi-dimensionnalité, de la grille moderniste.²⁶ De son côté Chaplin se montre également hostile aux effets d'ombre, aux prouesses photographiques et sa *Carmen* parodie celle de De Mille sur ce point-là aussi.²⁷ C'est d'ailleurs bien souvent dans la parodie, l'excès, voire le Grand Guignol que certains cinéastes recourent au rembrandisme: le Kouléchov du *Rayon de la mort* fait assaut d'effets de ce type comme plus tard Eisenstein dans *La Ligne générale*, associant ce trait à des représentations dépréciatives (suspicion des paysans devant l'écrémeuse, superstitions lors des scènes de possession visant le taureau, etc.). D'autre part en France et en Allemagne, les artistes d'avant-garde qui découvrent le cinéma et s'y convertissent (généralement dans la mouvance de Dada) ne retiennent jamais ce trait comme pertinent. Au contraire, pour Léger le cinéma enseigne à la peinture et certes pas en lui resservant ce que celle-ci a déjà révoqué depuis vingt ans... Pour Man Ray, le cinéma est un dispositif, un support transparent, un ruban discontinu de photogrammes où les effets illusionnistes n'ont pas leur place...

Le rembrandtisme est donc un idéologème qui appartient au cinéma commercial de grand public et qui ne recherche pas de synchronie avec l'art plastique moderne. Déjà Théophile Gautier parlait à propos du clair-obscur de "théâtralité" opposant à son sujet

le “métier” à la sensation, l’œil – qu’il trouvait chez Corot –,²⁸ tandis que Baudelaire y voyait une convention d’atelier, un poncif²⁹ et, dans la même direction, Verhaeren, dans ses chroniques d’art, en relevait le caractère “artisanal”, d’effet “de métier”; il opposait ce procédé du clair-obscur à l’impressionnisme.³⁰ Les chroniqueurs de cinéma qui s’émerveillent des “effets” dans les films ont donc tout des petits-bourgeois que le “métier” du peintre bluffe dans les Salons et qui récuse ce qui paraît seulement esquissé ou qui manque de relief. Ainsi Gustave Téry dans un article intitulé *Le Cinéma et la peinture* s’écrie-t-il en 1914:

*N’y a-t-il pas des films qui sont de véritables œuvres d’art? Oui, le cinéma a déjà ses artistes: j’en connais qui jouent merveilleusement de l’ombre et de la lumière; ils obtiennent parfois de effets de clair-obscur qui font songer à Rembrandt.*³¹

La faveur de cet idéologème demeure très vive jusqu’à nos jours: louer le rembrandtisme d’un film demeure une appréciation valorisante (un cinéaste de peu d’envergure comme Clint Eastwood, par exemple, se voit ainsi doté d’un style “particulier” par un critique en raison de son rembrandtisme).³²

5.

Le discours pictorialiste avait été, très tôt, fort bien développé dans les textes de Vachel Lindsay dans un chapitre de son livre *L’Art du Cinéma* tel qu’il paraît en 1922³³ où l’auteur distingue “la peinture-en-mouvement” (chap. IX), “la sculpture-en-mouvement” (chap. VIII) et “l’architecture-en-mouvement” (chap. XI).

L’auteur préconise de découper dans des magazines des images de films et de les envisager comme des tableaux: il fournit à cet égard des références de peinture correspondant à quelques exemples d’illustrations de films (*Cazin, Gysis, Hawthorne*, de Forest Brush mais aussi Van Dyck, Terburg, Whistler et, bien sûr, Rembrandt). Il s’agit par là de montrer que l’image filmique peut se rattacher à différentes écoles de peinture.³⁴ Pourtant ce discours sur le “tableau” dans le film (qui doit au préalable tenir compte de l’acception théâtrale du terme) rencontre deux contradictions majeures: 1) le dispositif de la composition du tableau tel que l’a plus ou moins codifié Alberti postule un spectateur immobile par rapport à une construction fixe qui n’autorise qu’un point de vue, alors qu’au cinéma tout se déplace dans le champ comme d’un plan à l’autre; 2) l’image cinématographique est inscrite d’emblée dans la durée.

Ces difficultés trouvent chez Nilsen-Eisenstein une première réponse qu’on retrouve ensuite en partie chez Auriol, Bargellini et Schérer: elle consiste à envisager la composition de l’image *via* la pluralité des plans successifs. C’est dans l’ouvrage de Nilsen que paraît pour la première fois l’analyse plastique des 14 cadres du *Potemkine* qu’avait effectuée Eisenstein lors d’un cours du VGK et qui fut reprise plus d’une fois par la suite.³⁵

En abordant le “cas” Eisenstein, Maurice Schérer insiste sur le fait que la “fuite des obliques” et “le boursoufflement des courbes”, dans les compositions,

*s’opère toujours dans le sens du mouvement et organise les lignes principales suivant lesquelles les lignes glisseront à l’intérieur du plan... De plus, la précision du montage rend possible la poursuite, à travers une série de plans, de la même obsession visuelle.*³⁶

Dans ses analyses ultérieures de *l'Espace chez Murnau*, Schérer-Rohmer reprendra ce type de préoccupation qui vise à reconnaître une maîtrise du metteur en scène sur son matériau pourtant "réel" et lui ouvre les portes de "l'arbitraire" et de "l'abstraction", privilèges du peintre, "créateur" par excellence. Cette théorie implique la postulation d'une image "totale" mais jamais visible sur l'écran qui rassemble des éléments fragmentaires, eux, donnés à voir, une image spectatorielle différente en quelque sorte non seulement de l'image filmographique mais aussi de la filmophonique. Cette image a-t-elle encore quelque chose à voir avec l'image picturale?

6.

En réalité, le cinéma, qui sait se faire à l'occasion "lecteur" de la peinture, renouvelle l'acception de cette dernière en lui offrant un modèle de fonctionnement fondé sur le mouvement, le déplacement, la durée. Relevons pourtant une particularité dont on aura à reparler: la peinture dont il s'agit là est la peinture "classique" – l'abstraction revendiquée étant une "essence" de la peinture y compris figurative –, l'art contemporain est soit ignoré, soit brocardé.³⁷ J-G. Auriol dans ses *Origines de la mise en scène* aborde ainsi Giotto, Botticelli, Michel-Ange et surtout Peter Breughel comme des "cinéastes" recourant qui au *travelling*, qui au gros-plan, à la grue ou au panoramique, et il en fait des "précurseurs".³⁸ Auriol cependant ancre le "cinématisme" de Breughel dans la force des "images mentales" que le peintre "contemplant" et "réalisait". Piero Bargellini déplace cette image dans la perception du spectateur. A partir des "longues théories de fresques dans les églises franciscaines" du XIV^e siècle, il découpe les images en autant de "photogrammes" considérant que, les yeux des spectateurs de ce temps,

*passaient rapidement d'un tableau à l'autre, comme devant un film qui se déroule dans l'appareil de projection..., le battement des paupières ten[ant] lieu de disque obturateur.*³⁹

Mais ce spectateur a avant tout pour rôle de fonder un type de filmage et de découpage des tableaux ou des fresques. Par la grâce du recadrage, l'illustration de l'article dispose en effet en colonnes verticales deux séries d'images de 4x6 centimètres tirées du *Massacre des innocents* de Giotto telles qu'elles apparaissent dans un film de Luciano Emmer, *Racconto da un'affresco*. Cette approche de la peinture *par* le cinéma se développe ainsi à la fois dans le discours critique et dans des réalisations pratiques dont Emmer est l'un des pionniers bientôt suivi de Resnais (*Van Gogh*) et de bien d'autres (Tarkovsky explore un tableau de Breughel – *Le Retour des chasseurs* – dans le générique du *Sacrifice*).

Si "l'art du mouvement" inspire ainsi une nouvelle approche de la peinture et de la sculpture, c'est également parce qu'il semble "accomplir" pour certains la vocation "cinématique" de l'art. Ainsi Rodin qui avait récusé l'exactitude photographique au nom de la vie et du dynamisme, accueille-t-il à l'inverse avec bienveillance et admiration le cinématographe, il est vrai sous l'angle de la "variété de ses tableaux", de son caractère de "document vivant". Il reste que ses propos sur la statuaire, le "mouvement" qu'il distribue et induit entre ses *Bourgeois de Calais*, l'analyse qu'il propose de *l'Embarquement pour Cythère* de Watteau, sa pratique même de création où le modèle ne pose pas mais "évolue" sous ses yeux récusent toute immobilisme, tout gel de l'instant au profit du mouvement.⁴⁰

7.

Les analyses d'Eisenstein comme de Bargellini ne répondent cependant que partiellement à notre objection. En effet la démonstration d'une composition d'ensemble, d'une unité plastique y est une construction de l'analyse qui arrête les images et le défilement, visualise les images successives en les rendant co-présentes et spatialisant la durée. La vérification par la peinture où l'œil tracerait ses chemins, "voyagerait" et déroulerait en conséquence un "film" devient donc nécessaire mais demeure tributaire d'une conception discutable. Il est en effet avéré aujourd'hui, du côté des psychologues de l'art – et de la forme – (parmi lesquels Rudolf Arnheim fut un pionnier), que la perception d'un tableau est d'abord globale et répond à des mouvements plus aléatoires que ne le croyaient les partisans du nombre d'or...

Pendant Vachel Lindsay – qui est poète – établissait un lien plus complexe de cette imagerie picturale en évoquant l'Imagisme, école littéraire et poétique emmenée par Ezra Pound et auquel appartinrent HD et quelques autres.

Cette référence nous permet de sortir de cette problématique trop étroite des liens entre cinéma et arts plastiques sur le mode de l'imitation. En effet l'image des imagistes est évidemment d'un autre ordre que le visible immédiat et que la proximité – copie, allusion, etc. – à un effet. On retrouve ici la distinction entre l'image comme représentation et l'image comme production imaginaire du sujet percevant sur un mode moins ambigu que celui de la représentation (*izobraženié*) et de l'image "globale" ou "artistique" (*obraz*) eisensteiniennes.

Au-delà de ces différentes positions, il convient maintenant d'élargir la question en se situant au niveau des conditions générales du regard dans la période d'émergence du cinématographe. On aura alors affaire à un englobant supérieur qui comprend le cinéma, la peinture, la photographie, la littérature. et qui trouvera ses bases dans les conditions historiques et sociales du regard, de la vue, de l'œil. C'est en effet une histoire du regard qui s'impose, un examen des conjonctures épistémiques qui redéfinissent la visualité au cours du XIXe siècle et qui trouvent sans doute une expression particulièrement vivace avec le cinéma mais non point là seulement, ni dans les seuls arts visuels du reste.

Une orgie de visualité traverse les romans de Zola, Goncourt qui se problématise chez Baudelaire avec les contradictions qui lui font récuser le daguerréotype, comme on sait, mais promouvoir en Constantin Guys la figure du reporter-photographe, "homme pressé", partisan d'une imagerie fugace, reproductible, vouée à la disparition. Or cette figure "artistique" – ou déjà plus tout fait – procède de tous les phénomènes qui nourrissent et révoltent à la fois le poète et le critique: la ville, la foule, la flânerie, les voyages à l'autre bout du monde, la circulation des marchandises, les expositions universelles...

Philippe Hamon a repéré de manière très documentée cette mutation du regard, de la vue qui se développe au XVIIIe et XIXe siècles en littérature après qu'au contraire ils eurent été mutilés ou sous-estimés aux XVIe-XVIIe. Son entreprise souvent plus descriptive qu'analytique – quoique il procède à une série de classements, une taxinomie –, vise à construire la notion d'*imaginaire* redéfini comme un modèle de lecture des textes littéraires constitué de l'ensemble des relations qu'entretiennent réciproquement image à voir (iconique), image à lire (linguistique) et image mentale.

L'approche de Jonathan Crary dans *L'Art de l'observateur* qui relativise la place de l'art en s'intéressant aux conditions générales du nouveau statut de la vue et du regardeur, comme l'étude de Carl Havelang (*De l'Œil et du monde*) sont dès lors, beaucoup plus que

les commentaires qui se cantonnent au micro-phénomène du film, propres à nous permettre de bâtir les cadres d'interprétation nécessaires.

On pourrait examiner, au même titre que le clair-obscur de tout à l'heure, une notion apparemment simple comme celle de "vue" qui est opérante en peinture comme en photographie et en cinéma. A partir de quand trouve-t-on l'expression "vue prise de" [tel ou tel lieu] au bas des gravures et dans le sous-titre des tableaux ou encore dans le vocabulaire des critiques? Cette "prise" qui contraste manifestement avec la notion de composition dans un cadre, sur une surface donnée ou dans une "ouverture" donnée (la fenêtre d'Alberti, et la fenêtre dans le tableau, la *veduta*).⁴¹ A-t-elle un lien avec la pratique extensive de la *camera oscura* qui conduit, au XVIII^e siècle un Canaletto à multiplier les vues de Venise (et à les "manipuler" à son gré) autant dire d'un appareil, d'un appareillage de la vision. La répugnance de Gautier au "laid du daguerréotype" – appareil de prise de vue – n'est pas incompatible avec l'exaltation des paysages de Corot, sa *Vue prise à Ville d'Avray* par exemple, qui "regarde" plutôt qu'il ne "peint" la nature.⁴²

8.

Cette perspective implique de redessiner d'une autre façon la question "cinéma-peinture (ou: arts)". S'il est indéniable que tout une part du cinéma des premiers temps, en particulier celle appartenant au "genre historique", reprend une imagerie picturale, il faut bien voir qu'il s'agit là, comme Nilsen l'avait fort bien vu, de morceaux de bravoure. Les proximités ou les intersections entre peinture et cinéma – qu'il s'agisse des cadrages de Degas ou des japonais (ou des "décadrages")⁴³ ou de la mobilité du regard dont a parlé Aumont dans *L'Œil interminable*, – sont des éléments secondaires, des symptômes, par rapport à leur appartenance commune à une conjoncture cognitive et sensitive plus vaste. La nature du film rencontre certaines spéculations des peintres vis-à-vis de la division de la touche, du spectre des couleurs, du dynamisme des contrastes, mais le lien immédiat des deux médias n'apporte pas grand chose si on la compare avec cette perspective élargie.

D'une part la science et les techniques avec leurs exposants: vitesse, relativité, détachement d'avec un modèle anthropomorphique, sont des éléments déterminants, d'autre part le statut nouveau des images, dû à leur multiplication mécanique, relativise complètement tout raisonnement en terme de filiation tel que l'iconographie avait pu l'établir pour la peinture. Warburg, on l'a dit, s'est d'ailleurs, parmi les premiers, avisé de cette démultiplication qui ne met plus la *Victoire de Samothrace* en face du peintre contemporain sinon au gré d'un alignement de reprises standardisées, vulgarisées qui passent par la publicité ou les capots d'automobile.⁴⁴

Si l'imagerie multipliée et de masse à laquelle appartient le cinéma relève évidemment de cette conjoncture et l'exemplifie en quelque sorte, la peinture "savante" d'un Delaunay ou d'un Picabia – puis l'ensemble de l'art du XX^e siècle de Picasso à Wahrol, Fluxus, etc. et de nos jour Nauman par exemple) est débitrice de telles conditions. Chez les premiers cités, l'imagerie de masse, retravaillée dans des sens fort différents, témoigne bien de ce phénomène. Delaunay puise dans les journaux illustrés une imagerie de la modernité technique (aviation, dirigeable), des événements de l'époque (match de rugby, assassinat de Calmette par Madame Caillaux) et son approche démultipliée de la Tour Eiffel (point de vue, objet défiguré, démantibulé). Picabia reprend les images d'illustrés populaires style *Nous Deux* quand ce ne sont pas des dessins techniques de machines ou d'appareils. On

pourrait croire à cet énoncé sommaire que l'on a là simplement affaire à un renouvellement de thèmes ou de motifs, des objets du "monde moderne" venant s'inscrire sur la toile, or il n'en est rien. De même que le chemin de fer et ses corrélats de vitesse, fumée, vapeur font en un sens implorer la peinture de Turner, Monet et Manet, ce sont ces nouveaux dispositifs de vue, de représentation, de place du sujet percevant qui sont pris en compte par Delaunay et Picabia. A cet égard on comprendra mieux quels types de liens le cinéma peut avoir noués ou peut nouer avec l'art si l'on sort de la problématique des arts dits "plastiques", de la composition de l'image. Depuis le début du XX^e siècle la question s'est déplacée de l'œuvre comme objet fini à la dynamique de sa mise en œuvre, au geste, au comportement (Debord théorise tout cela dans les années 50 dans *Potlatch* au moment où Yves Klein "sort" de la peinture dans l'espace et le momentané et avant que ne se développent les courants américains (Morris) et allemands (Beuys) et que l'on fasse "exposition" de ce que "les attitudes deviennent formes" (Harald Szeemann).⁴⁵

9.

Le discours critique sur le cinéma a, on le sait, construit une notion "différentielle" censée supplanter celle de "montage" qui avait permis – mieux que la "photogénie" – de fonder la "spécificité" du film, c'est celle de "mise en scène". Or cette notion s'est construite en référence plus ou moins explicite à celle de "peinture abstraite" telle qu'elle fonctionnait dans les années 40-60, fondée sur l'éviction du sujet et la prédominance de la "vision de l'artiste". Pour ne pas revenir à des textes sans doute connus de Rivette ou Mourlet, prenons, au titre de symptôme de cette position, celui d'un critique de *L'Express* de 1961, qui sous-titre l'un des paragraphes de son article consacré à Fritz Lang *Comme un peintre*. Pour comprendre la notion de "mise en scène" où, écrit-il, "la signification s'est réfugiée", "mieux vaut se référer à un autre art, la peinture". Là on admet que le sujet compte moins que la vision du monde de l'artiste, "donc la signification réelle de l'œuvre réside dans l'art de disposer, de 'mettre en toile' la matière picturale. Nul n'en doute: 'la seule peinture, je veux dire la peinture abstraite...' (Malraux). Il en va de même au cinéma".⁴⁶ Il y aurait ici une étude à développer sur la paradoxale appartenance des jeunes cinéastes et critiques de l'après-guerre à l'idéologie artistique de l'"Ecole de Paris" que Malraux officialisa à son arrivée au ministère de la Culture de De Gaulle, au moment même où Paris se faisait "voler l'idée d'art moderne" par New-York,⁴⁷ et sur la place du concept d'"abstraction" au cinéma.⁴⁸ Celui-ci est en effet le moyen de perpétuer une conception de la maîtrise, de l'auteur-démiurge, de la composition que l'art contemporain s'est appliqué à évincer tout au long du XX^e siècle en recourant à l'aléa, au fugitif, à la répétition, au vide, à l'automatisation, etc. Depuis une quinzaine d'années le cinéma est approprié par des artistes sous diverses formes de telle sorte que le couple "cinéma-peinture" comme "l'exposition du cinéma" sont devenus des thèmes courants, bientôt des lieux communs dont les responsables de musées et de centres d'art se sont emparés. Retenons cependant chez certains des artistes concernés d'une part le renversement qu'ils opèrent – c'est une "importation" du cinéma sur le terrain de l'art et non l'inverse – et d'autre part l'interrogation du cinéma qu'ils engagent. Chez un Bruce Nauman, un Dan Graham, un Douglas Gordon ou un Pierre Huygue, les composants du cinéma, aux différents niveaux où on peut les appréhender – du cinématique proprement dit à la construction d'une place pour le spectateur –, sont disjoints, démontés, spatialisés et soumis à un régime d'appréhension, d'*exposition* qui

révèle leur appartenance à un dispositif. On n’y repère pas tant une image et moins encore sa composition, sa dimension esthétique que son appareillage, la place qu’il assigne à celui qui regarde, le traitement qu’il propose d’un objet, etc. Le travail de dépliement, reprise, prolongement puis de mise en espace de *Dog Day Afternoon* par Pierre Huyghe dans *Third Memory* paraît à cet égard exemplaire de ce que les problématiques artistiques contemporaines, affranchies des préoccupations formalistes, peuvent signifier pour le cinéma quand elles le prennent pour objet et en démonte le mécanisme à la fois social, mythologique, psychologique, politique. Abordé dans cette perspective, le cinéma de Hitchcock – pour revenir à lui brièvement – trouverait plus à s’apparenter à l’œuvre ou la démarche artistique d’un Klossowski, romancier et dessinateur, que de Millais ou Lévy-Dhurmer. Avec *L’Hypothèse du tableau volé*, Raul Ruiz avait d’ailleurs entrepris de développer toute une série de corrélats du dispositif de la représentation des tableaux vivants et de la peinture “pompière” de la fin du XIX^e siècle en y rattachant le cinéma à partir des termes mêmes de ce dispositif (miroir, lumière, regard, tiers exclu).⁴⁹

- 1 Voir la classification qu’en propose Leonardo Quaresima: simulation, dérivation, différenciation, hybridation, englobement, promiscuité, combinatoire, intersection, modélisation, etc. dans sa présentation de *La decima musa/The Tenth Muse. Il cinema e le altre arti/Cinema and Other Arts* (Udine: Forum, 2001), Atti del VI Convegno Domitor, VII Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine 2000.
- 2 De ce changement témoignent plusieurs contributions au volume cité *supra* (*La decima musa, op. cit.*), ainsi que des travaux antérieurs de Mikhaïl Iampolski – “La Danse, le cinéma et un peu de physique”, *Cinémathèque*, n° 9 (printemps 1996) –, Tom Gunning – notamment: “From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin and *Traffic in Soul* (1913)”, *Wide Angle*, vol. 19, n° 4 (1997) – et l’ensemble du volume *Cinema and the Invention of the Modern Life* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1995).
- 3 Sans parler les documentaires essayant de capter l’artiste “au travail”, genre inauguré par Sacha Guitry avec *Ceux de chez nous* (1915), qui comptent d’innombrables exemples (*André Masson* par Grémillon, *Le Mystère Picasso* de Clouzot, etc.).
- 4 En particulier les costumes de scène de Léger et, en Russie, d’Exter, Eisenstein et bien d’autres.
- 5 J’ai abordé cette question du décor – au sens large – à la faveur d’une étude sur la maison de production Albatros: *Albatros, des Russes à Paris 1919-1929* (Milano-Paris: Mazzotta/Cinémathèque française, 1995).
- 6 Voir L. Kouléchov, “Les Tâches des artistes-décorateurs au cinéma” (1917), in *L’Art du cinéma et autres écrits (1917-1934)* (Lausanne: L’Age d’Homme, 1994).
- 7 C’est “le souci plastique constant qui s’affirme dans la beauté de chaque geste, chaque attitude, et leur rigoureuse inscription dans le cadre de l’écran, aussi bien que dans la photographie” que Rivette reconnaît au cinéma d’Antonioni (“Les Principaux Films du rendez-vous de Biarritz”, *Gazette du Cinéma*, n° 4, octobre 1950, p. 3), dont Maurice Schérer avait parlé dans “Le Cinéma art de l’espace” (*La Revue du Cinéma*, n° 14, juin 1948). Celui-ci affirmait à la fois qu’il s’agissait pour lui d’éviter le discours convenu sur l’influence de “l’esthétique de la peinture” au profit d’une “spécificité” cinématographique et que “la nature même de l’écran – espace rectangulaire entièrement rempli qui occupe une portion relativement étroite du champ visuel – conditionne une plastique du geste très différente de celle à laquelle les arts de la scène nous ont habitués” (p. 4), c’est-à-dire éloigne la peinture en opposant le cinéma au théâtre pour mieux revenir deux pages plus loin à la peinture et aux “lois du nombre d’or” chez Eisenstein et ses liens à Grünewald, Tintoret ou Greco (p. 7).

- 8 “Il n’est pas vrai que le cinéma soit un art différent de tous les autres, il est à la fois tous les arts et quelque chose de plus...” (A. Astruc, “Six mille et cinquante ans”, *Gazette du Cinéma*, n° 4, octobre 1950, p.2).
- 9 Ancêtre de la démarche metzienne développée dans *Langage et Cinéma* s’appliquant à détacher le cinéma au sein du film après avoir distingué le film au sein du cinéma.
- 10 E. Vuillermoz, “Un film d’Abel Gance *La Roue*”, *Cinémagazine*, n° 8 (23 février 1923), pp. 329-331 et n° 9 (2 mars 1923), pp. 363-366.
- 11 L’argumentation d’un Astruc, à l’orée de l’émergence de la Nouvelle Vague, ne diffère guère: “A travers les lignes de cette symphonie d’ombres et de lumière, ce qui s’organise dans le lointain comme composantes d’un paysage va disparaître sous le travail de l’artiste et laisser surgir une autre vérité” (*ibid.*).
- 12 Variante du précepte de Canudo – “isoler le style de l’anecdote” – et de Fernand Léger (admirateur de *La Roue*) selon lequel “l’erreur de la peinture c’est le sujet, l’erreur du cinéma c’est le scénario” (*Les Cahiers du Mois*, 1925).
- 13 Citation reprise des *Histoire(s) du Cinéma*.
- 14 Musée des Beaux-Arts de Montréal (16.XI.00 – 16.IV.01) et Centre Pompidou (Paris) (6.VI.01 – 24.IX.01), commissaires: Guy Cogeval et Dominique Paini.
- 15 Gaudreault et Odin ont mis en lumière l’énoncé juridique de cette “artisticité” à partir de l’ouvrage de Maugras et Guégan, *Le Cinématographe devant le droit* (Paris: Giard & Brière, 1908), (voir leur contribution au VIe congrès de Domitor, “Le Cinématographe, un ‘enfant prodige’ ou l’enfance de l’art cinématographique”, in L. Quaresima, L. Vichi (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 67-81).
- 16 En dépit d’une traduction anglaise très rapide (1936) qui suit l’original russe (1934) grâce à Ivor Montagu (New York: Hill and Wang).
- 17 B. Eikhenbaum, *Poëtika kino* (Leningrad, 1927), trad. franç. Fr. Albera (sous la direction de), *Les Formalistes russes et le cinéma* (Paris: Nathan, 1995).
- 18 Sur ce dernier point qui distingue Nilsen de ses prédécesseurs, voir *infra*.
- 19 Voir I. Blom, “*Quo Vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between*” in L. Quaresima, L. Vichi (sous la direction de), *op. cit.* Sur *Intolerance*, voir M. Iampolski, *The Memory of Tiresias* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1998).
- 20 Selon la définition qu’en donne Noël Carroll et donc sans les connotations dépréciatives traditionnelles, en particulier chez les penseurs de l’Ecole de Francfort; voir *Philosophy of Mass Art* (Oxford: Clarendon Press, 1998).
- 21 *Ciné Journal*, n° 191 (20 avril 1912) – 198 (8 juin 1912).
- 22 Dans *l’Echo du Cinéma*, n° 7 (31 mai 1912), puis *Le Cinéma et l’Echo du Cinéma réunis*, jusqu’au n° 40 (29 novembre 1912).
- 23 Qu’on trouve à l’œuvre auparavant dans *The Drunkard Reformation* (1909) de Griffith où l’effet apparaît de manière très distinctive pour marquer le retour à la raison – et à la maison – d’un père alcoolique, la réunion de la famille autour du feu, donner une image, au sens littéral, du foyer familial. Dans le cours du film par contre, tant la scène de théâtre où se joue *L’Assommoir* que la cuisine où la mère et la fille attendent le retour du père, sont éclairés de manière égale (au point que l’on confonde les localisations respectives des deux espaces).
- 24 Louis Delluc qui les admira dans *The Cheat* puis chez Gance se mit à l’occasion à déplorer les éclairages imités de *Forfaiture (Le Film)*, n° 78, 10 septembre 1917) ou les éclairages sophistiqués, décoratifs (*Le Film*, n° 89, 28 novembre 1917, p. 18).
- 25 L’entreprise des Famous Payers de J. Lasky et C.B. DeMille qui généralisera cet effet correspond d’ailleurs à une volonté de respectabilité tant artistique que morale du cinéma.
- 26 Voir L. Kouléchof, *L’Art du cinéma et autres écrits 1917-1934* (Lausanne: L’Age d’Homme, 1995). Evidemment la question du modelé et du relief recherchés par nombre de cinéastes – en particulier par son maître Bauer (qu’il récuse) – est ici centrale.
- 27 Voir F. Bordat, *Chaplin cinéaste* (Paris: Cerf, 1999), pp. 243 et sq.
- 28 T. Gautier, *Critiques d’art* (Paris: Séguier, 1994).

- 29 C. Baudelaire, *Ecrits esthétiques* (Paris: UGE, coll. "10/18", 1986), pp. 300-301.
- 30 E. Verhaeren, *Sensations d'art* (Paris: Séguier, 1993), p. 201.
- 31 G. Téry, "Le Cinéma et la peinture", *Journal*, repris dans *Le Courrier Cinématographique*, n° 22 (23 mai 1914).
- 32 N. Saada, "Un Monde imparfait", *Cahiers du Cinéma*, n° 513 (mai 1997), pp. 68-9. La scène inaugurale du film où Luther (Eastwood) copie une toile de maître dans un musée de Washington apparaît à l'auteur comme "la clef du style si particulier d'*Absolute Power*" qui passe ainsi du "clair-obscur... dans les scènes nocturnes utilisant la lumière et les ombres" à un gros-plan d'Eastwood caché derrière un miroir sans tain qui "fait songer aux autoportraits tardifs et profondément mélancoliques de Rembrandt à la fin de sa vie".
- 33 La première édition de ce livre est de 1915 mais les rééditions (et une récente traduction française) ne procèdent à aucune mention des remaniements de 1922 manifestement importants.
- 34 L'iconographie de *La Revue du Cinéma* de Jean-George Auriol de 1946-1948 y recourt volontiers. Ainsi dans le n° 18, Grünwald fait face aux *Nibelungen* de Lang (pp. 22-23) et l'*Annonciation* (recadrée) de Leonard de Vinci à un plan de *On Borrowd Time* de Harold Bucquet (p. 24) avant que Degas et Toulouse-Lautrec ne soient rapprochés de De Sica (pp. 26, 27, 29). Ces procédés, manifestement inspirés par les ouvrages sur l'art de Malraux, seront repris par Godard dans ses *Histoire(s) du Cinéma*.
- 35 La version la plus développée de ce texte est parue sous le titre "Quelques mots sur la composition audio-visuelle" dans Eisenstein, *Le Mouvement de l'art* (Paris: Cerf, 1986).
- 36 M. Schérer, *op. cit.*, p. 8.
- 37 Ainsi Chabrol assimile-t-il les performances de Klein et Manzoni aux farces et attrapes, approuvé par Rohmer (j'ai abordé ces question dans "Yves Klein et Jean-Luc Godard rue Campagne Première: Chutes et envols", *Art Press*, n° 266, décembre 2000, pp. 37-42).
- 38 Maurice Schérer avait parlé dans "Le Cinéma art de l'espace", *cit.*, pp. 7-23.
- 39 "Paroles peintes" in *ibid.*, pp. 24-28.
- 40 Sur le refus de la "vérité" photographique – l'instantané –, voir A. Rodin, *L'Art entretiens réunis par Paul Gsell*, (Paris: Grasset, 1911) (chapitre IV "Le Mouvement dans l'art") et sur le croquis en mouvement, "Au Vol" (voir *ibid.*, chap. VII) et sur "Rodin et le Cinéma", voir S. Le Follic, in *Archives*, n° 98 (janvier 2001). On sait par ailleurs qu'on a pu accuser Rodin d'avoir moulé certaines de ses sculptures sur des modèles vivants.
- 41 Voir P. Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme* (Lyon: Audin, 1951), pp. 65-66.
- 42 T. Gautier, *op. cit.*, notamment pp. 122-128.
- 43 Cf. l'essai très partiel de P. Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages* (Paris: Editions de l'Etoile, 1985).
- 44 Cf. la démonstration de Panofsky sur le capot de la Rolls Toyce dans ses *Etudes de style* (Paris: Le Promeneur, 1997).
- 45 G. Debord, *Rapport sur la construction des situations* (Paris: Mille et une nuits, 2000).
- 46 P. Brunel, "Fritz Lang aujourd'hui", *L'Express* (4 mai 1961), pp. 48-9.
- 47 Voir S. Guilbault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, trad. par C. Fraixe (Paris: Jacqueline Chambon, 1998³) L'hebdomadaire *Arts* auquel collaboraient les critiques des *Cahiers* mena longuement campagne sur ce thème dans les années 60.
- 48 Georges Sadoul tentant d'écrire l'histoire du cinéma "à chaud", après l'apparition du *Beau Serge* et d'*A bout de souffle* proposa une année durant dans *Les Lettres Françaises* des principes de regroupement, un nom et aboutit finalement à celui d'Ecole de Paris (qui n'eut pas de postérité comme on sait). Il n'empêche que l'on voit là se nouer une alliance entre des protagonistes que beaucoup de choses séparaient.
- 49 Que l'on peut aussi voir comme une lecture hyper-baroque des *Ménines* de Vélasquez; sur la référence à ce tableau dans la perspective de la représentation au cinéma, voir M. Tortajada, *Le Spectateur séduit* (Paris: Kimé, 1999).

HISTORY AND HISTORIOGRAPHY OF CINEMA

Gian Piero Brunetta, Università di Padova

It was necessary that the history of cinema, being a young discipline in full development and in quest of its own identity, be bathed in positivism so that a full and credible inventory could be taken of the works produced and of the efforts behind them.

In Italy that was done in an exemplary manner by Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli in a titanic filmographic work supported by the added value of a passion which has remained unabated for decades.

However, we feel that now the time has come when a new challenge should be met thanks also to an improved film vision, since we have now been for some years active on the foundation of international communities of scholars working on a common level, the structuring of philology and common rules of filmographic classification are all to be established. At this point, I would like to borrow some considerations made by Fernand Braudel, to whom I have referred several times in the course of my work *Storia del cinema italiano*.¹

*At the risk of being considered an impenitent supporter of a laissez faire policy I maintain that all ways are good to cross history's several thresholds. Unfortunately none of us knows them all, but the historian will start by opening the door he knows best and when he will try to see beyond, he will necessarily have to knock on another door and another one... Each time a new or slightly different scene will come to sight and no historian worth of his name will be unable to juxtapose a certain number of them. For me, history is conceivable only as an infinite number of dimensions with one concrete and multidimensional base beyond which everyone of us remains free.*²

Therefore, a thousand and more objects for a thousand and more stories. This concept must be stressed strongly. Today the workshop of cinema's history is destined to a great development if it is fostered by the various disciplinary experiences.

This is no longer the time for hegemonic statements on one simple concept of history, or one line or one model bound to live only one summer or a few seasons.

Nowadays there is no compass pointing us towards a certain and definite point within this territory, nor is there a discipline or a set rule capable to assert itself and legitimately submit all the others.³

However the ethics of research do exist and to them I personally give a very important role: the ethics passing through respect and appreciation for the work done, even if of different quality, which promote knowledge and are not satisfied with the mere acknowledgement of single data. Slowly, but through a process of constant development, what we could call the international scientific community is in search of procedures and methods both recognisable and acceptable.

A method asserts itself when it is accepted and agreed upon by a group, an institution or a scholarly community. Its strength consists not in its power to impose rules and regulations but in making its proceedings clear and understandable as well as in its moulding power and adequacy in relation to the variety of objects.

Neither the history of cinema nor criticism or philology are born today. We are witnesses and protagonists of a new important phase of cinema's historiography. Although aware of living in privileged conditions, I am personally convinced that our prime task is to proceed without severing the ties or wasting our knowledge, albeit uncertain, elementary, or approximate which have preceded us.

The Lesson of the Fathers

In July 1942, after three years of silence, Georges Sadoul wrote a letter to his friend and historian of cinema Jay Leyda to inform him that he was still alive and in spite of the war, he had managed to save a part of his work using it to write the gigantic *Histoire générale du cinéma*,⁴ which he had begun on August 15th, 1939 and completed on May 9th, 1940 by copying the text and ending the third part.

On May 10th, as you know, our war had indeed begun. It took me to Alsace on the Somme. Then there was the great shock of June 5th. On June 10th we were the last soldiers on the Oise line, defending Paris and on June 13th I was one of the last soldiers looking back at the Eiffel Tower on top of which for a few more hours, the tricolour would still be waving. Painful memories mixing with those of the massacres on the Loire where I was on June 15th 1940.

I found myself demobbed wearing an old blue serge suit, penniless, owning two shirts and a toothbrush, without friends or addresses (I had lost my address book where also your address was written. But what was the use of it in a moment when France was torn in so many parts?)

My only earthly possession was the manuscript of my history of the cinema stuffed in my backpack on which I had slept during the past two months.

I was free in what was called the "free-zone" and was lucky enough to find a small job in the civil service here in Toulouse.⁵

I found it necessary to quote Sadoul's letter for several reasons: because even today his history of the cinema is considered an admirable and masterly monument not only for the conditions under which it was done, but also because it is the first innovative work sharing the spirit of the founding fathers of the *Annales*, and in the meantime trying to keep on the same level as the historiographic works of the great historians of that time.

It was not a case that in those war years Marc Bloch wrote a rough copy of his *Apologie pour l'histoire*⁶ and Fernand Braudel, in a concentration camp, held a series of memorable lessons which were collected and published almost fifty years later under the title of *Les Ambitions de l'histoire*.

Sadoul is the first *pontifex* of cinema's historiography and the first who tried to look at it from a global point of view; the first critic who transformed himself into a scholar and was able to throw a bridge between cinema as an industrial product as well as an artistic event and the history of contemporary world.

Sadoul was the first one to be “field promoted” in spite of all the difficulties of that time, a “proto-historian” of international cinema for merits, vastity of knowledge, abundance and novelty of instruments used.

It was in fact the impending catastrophe that urged him to try and save from oblivion an art born only a few decades before.

The manuscript adventurously saved which in turn saved part of his historical memory of cinema, was the source of all successive historiographic studies including those carried out by the new generations of historians whose work was legitimated by the university world and enjoyed an easy access to the sources as well as a privileged position.

I would like once again to mention Sadoul’s works in the occasion of his presentation of the results reached internationally by the historiography of cinema during the Venice Film Festival of 1964:

Working with basic means, he says, we are the Méliès of the history of cinema. We were the first to begin with much courage and often with foolhardiness to carry out a work (above all my own work) which I consider temporary and approximate.

As far as my books are concerned I hope they will be emended of all printing errors, date and translation mistakes, but mostly I hope that my books will be the starting point to demolish all that has been done so far and build something new.

As far as the majority of our works are concerned, demolishing and re-building will be the task of future generations.⁷

Davide Turconi, when introducing that conference proceedings, and more than twenty years after in an essay on international studies of the history of cinema affirmed: “The history of cinema has yet to be written.”⁸

Certainly the path to the foundation of a respectable historiography and its search of scientific legitimisation is all uphill: from the *Histoire du cinématographe dès origines à nos jours* by Michel G. Coissac⁹ to its contemporary *Naissance du cinéma* by Léon Moussinac¹⁰, to the more or less popular “histoires” of the 30s and 40s often admirable for the writer’s effort such as *Panorama du cinéma* by Georges Charensol,¹¹ or Ettore Margadonna,¹² Bardèche and Brasillach;¹³ from Francesco Pasinetti, who wrote his history when he was twentyfive re-elaborating and up-dating his degree thesis presented five years before at Padua,¹⁴ to Carl Vincent¹⁵ and his contemporaries Angel Zuñiga,¹⁶ Carlos Fernandez Cuenca¹⁷ with his *Una historia del cine* and Marcel Lapiere,¹⁸ all wrote their histories using second hand material written by critics, often clever, on very weak memories and impressions, without solid bases.

In all these cases the writer’s ambitions were rather modest and so were also their possibilities of carrying out a proper field research.

In any case these “proto-historians” of the cinema seem to consider the new form of artistic expression as being conditioned and determined by the social, political, artistic and cultural terrain on which it is developing.

For a certain period of time, as maintained by Marcel Oms in a still actual and very illuminating essay, a certain type of literature drawing its lymph from theorisation and poetic language engulfed cinema and took its place.¹⁹ And for a long time in spite of all efforts, Sadoul being an exception and an example, many capable critics could not turn themselves into historians.

Nowadays the situation is completely different and the wind blows in the sails of both a widespread historiographic awareness and the need, perhaps favoured by the recently celebrated 100th anniversary of the birth of cinema, to draw the first balance and to re-design a number of histories using fresh sources of information as well as new instruments and new knowledge of the relationship between different histories.

The necessity of popularising this type of literature has given birth to a number of summaries and compilations cut out to suit the new author's experience, but regards of the undoubtedly passionate fervour of the research in the historiographic field, few results stemming from the sharing of methods and sources have been achieved.²⁰ Therefore I feel it my duty to draw again the reader's attention to the work of Georges Sadoul and Jean Mitry.

Sadoul is no doubt the authoritative father of modern cinema historiography. From his words and his writings a conception of work as a tiring and enthusiastic adventure drawing near to a possible truth emerges neat and clear: a constant process of re-definition and re-discussion of not quite definite boundaries in constant expansion.

Sadoul is admiringly aware, like all great masters, of the uncertainty and perfectibility of the results achieved, of hypothesis continuously changing and of the capacity to point out the path to be followed through his method and example. His work is all the more admirable as it is carried out without the help of any reference points, consolidated methods or definitive results.

Independently from how firmly his statements and interpretations may hold time, or from the authority of the sources utilised, what is stirring even today is his capacity to question the data collected and his open-mindedness towards the opinions of the international critics, as well as his constant preoccupation to always give a point of view and an interpretation without confining himself to the mere listing of information.

Although Sadoul is moving in a scenery never before imagined by other international scholars, he has no aspirations to complete and total information, and his work never appears to be inspired by Positivism.

Sadoul's vision of the Marxist world, from an historical point of view, is very pragmatically adopted to each situation and is never limited by a conceptual grid mechanically and totally constraining and reducing the interpretation of his thought.

Although the film sources in his possession were very modest, even today Sadoul's work is appreciated for the results achieved by the use of his memories and of all the opportunities given to him by his work as a critic, but above all by his capacity to always look at films and at cinema as a phenomenon both as a militant critic and as a scholar.

In many cases the development reached in this field are measured using Sadoul's work as the starting point.

The spirit of the militant critic, the ideal fighter of the past WWII and Cold War years co-existed with that of the historian perfectly aware of his pioneer's role and apostolic figure.

As a critic, Sadoul was always ready to unsheathe his Durendal and fight for any good cause both in his daily work for *Libération* and as host, inflamed with passion, at ciné-club soirées. He was constantly in search of the Holy Grail in the immense territories opened by post war cinema in film festivals throughout the world, in the Parisian movie theatres and in that magic den accessible only to few people which was Henry Langlois' Cinémathèque. Any opportunity was good for him to charge into battle

against the enemies of some films, fighting with all the weapons at his disposal, sometimes stylistical other times esthetic, economic, ethical or even ideological.

As an historian, possessed in equal measure by a huge hunger which made him digest and elaborate any amount of paper work and movie sources, Sadoul appeared more balanced ready to open himself to different views and prepared to accept ideas foreign to his thought although never renouncing to his ideological orientation.

Sadoul, like many post war critics, called to a daily battle of ideas, made also some colossal blunders (one of the best known was his glorification of Stalinist cinema) and indeed was many times blinded by his political passion but never in his historian's capacity.

Sadoul's work primarily when dealing with silent movies, was carried out in total absence of film material and therefore only through consultation of newspaper sources, books and notes from the literature of the first decades.

But Sadoul's talent appeared in all its brilliance when it came to getting the best out of written or oral sources to place figures and works in the overall picture. He knew how to re-compose the landscape of a certain cinematographic trend, although in a way which nowadays may appear imprecise and full of gaps, facing the problem of relations between figures, of different measures and scale of importance both at expressive, ideological or economical level.

Jean Mitry, who drew a massive help out of his surprisingly active and reliable memory, tried instead a transversal approach to the phenomenon placing inside the same perspective the history of economics, of technical development and the comparative history of language and expression development.

Mitry placed the framework of his experience and knowledge of cinema at the end of a route along which, almost without interruption, the creative activity had grafted itself over the author's, collector's and film archivist's flair.

The research carried out and the direct consultation of texts, the capacity to critically dissect the films had been the base of Mitry's monumental film work as well as the theoretical studies to be found in the *Esthétique et psychologie du cinéma*.²¹

Alike Sadoul, Mitry considered it necessary that a new history of cinema should consist of a history of Technique, a history of Industry, a history of Form and finally a history of Art and that they all should be bound together by a web of cultural, economic and psycho-cultural threads.

Mitry, more than Sadoul, seemed to point at a more total idea of history, more dynamic and more pliable, where micro and macro history moved forward at the same pace and together with the history of authors and structures there was also space for a history of evolution of the form, grammar, syntax and also for the exploration of symbols, dreams and changes in the psychology and the mentality of the spectator.²²

Mitry's workshop was equipped with apt and heterogeneous instruments but Sadoul probably had in his DNA a greater number of historian's genes.

The merit of these two historians has been the legitimisation of historical research through their work trying to establish its identity and peculiarity without losing the link with the XX Century history and also the conception of history of cinema without scientific ambitions, but as a limitless territory full of tensions and completely open to all influences. Beside Sadoul and Mitry, others must not be forgotten for various reasons: the contemporaries Jay Leyda – not only for his fundamental contribution to the foundation of the history of Soviet cinema but also for his teachings at New York

University when he started the first true generation of historians of cinema in the US – and for different reasons also Henry Langlois and Maria Adriana Prolo.

All together they have drawn a constellation of fathers of contemporary international cinematographic historiography, notwithstanding the differences in method and in contribution in terms of material work.²³

Their work, example and action have saved cinema's heritage, building the path over which history of cinema has subsequently advanced.

In a way their work and history represents an epochal period of historiography and film archiving and is a demonstration of how a relevant part of history of cinema could be passed on thanks to the merits of a single scholar, depository of collective memory.

The Paradés Gone By by Kevin Brownlow was published in 1968, which was followed in the following decades by a number of works opening the path to a type of historiography acting on several planes and mixing an extraordinary skill in library research with the capability of returning the texts to their proper context thus making them re-live in courageous and avant-garde philological operations through different media events.²⁴

From a certain moment onwards it became evident that, although genial, the work of a single researcher was destined to be inadequate regarding its object and that it was becoming more and more necessary to create a "common ground" to revise and re-visit the history of cinema as well as for a new circulation of methods and ideas.

Perhaps it was not by chance that the most significant result and the most innovative openings in historical work in the last decades come from groups of scholars of different formation although mostly bound together by the work in a film archive.

I am thinking above all of the pioneer work of the *Cahiers de la Cinémathèque* of Perpignan, linked to the Cinémathèque of Toulouse and founded by a group of scholars such as Marcel Oms, José Baldizzone, Pierre Guibbert, Barthélemy Amengual, Jean Gili, François de la Bretèque besides Mitry himself, who all had strong historian's formation.

Since the beginning of the 70s, this journal has privileged from all possible approaches to cinema, the historical line without ever showing an inferiority complex in confronting the historians, the type of problems, the systematic of its projects, the recognition of the history of cinema and its being capable to represent all historical elements of the past. It has therefore contributed to the consolidation and legitimisation of historical research on cinema, focusing on the plurality of directions and the representation of certain social classes or periods of world history to the study of the thought and the analysis of the single works.

Other journals have in time become workshops and meeting points for cinema historians like the Spanish *Archivos*, linked to the Filmoteca de la Generalitat Valenciana, or the Italian *Griffithiana* (founded in the 1970s by Angelo H. Homouda for the Cineteca Griffith and now linked the Cineteca del Friuli and Le Giornate del Cinema Muto), and *Cinegrafie* a workshop journal of the Cineteca di Bologna, *Film History* directed by Richard Koszarski then director of the American Museum of Moving Image in New York, and the latest born *Cinémathèque*, a magazine of the Cinémathèque Française the most open to dialogue with scholars of different discipline origin.

If the journal published by the Institute Jean Vigo is the one which has tried more than any to become a common ground for the encounter between historians and film historians, the other publications have become a meeting point for a kind of research more properly historical and archival, based on text analysis and theoretical observa-

tion. There is also been a progressive opening to the dialogue between different disciplines and the movement towards the historical ground of entire groups of semiologists who are going through a critical period after the splendour of the 70s and the beginning of the 80s.

All these magazines have known schools and privileged observation points where to become acquainted with the emerging scholars in the international panorama, comparing the first results of research in progress with the whole range of film archiving works such as restoration projects or research promoted in occasion of festivals or film shows.

From the early 70s and in scattered order, historians such as Marc Ferro and Pierre Sorlin have approached the movie world.

For the new generation of historians the memory of cinema is no longer born and kept in the individual life but can be brought back recomposed and circulated as a common heritage by the new policy by which libraries and archives are run, by the restoration programs contributing to give new light and best viewing conditions to old texts thus favouring their setting in a more pertinent background.

Together with the aforesaid, other factors must not be forgotten, such as collectors, video cassettes, CD rom and television programs, as well as that new instrument called Internet, whose potentiality can at the moment only be guessed.

If we expect that these works keep their meaning, each generation must question them and read them again after today's restoration techniques have brought them back to the best possible conditions, so that scholars may feel urged to become themselves part of the picture leaving in it their personal work.

From this point of view one has a strong feeling that a new era is beginning for historiography of the present and future cinema.

Common Ground and Horizon

If we think about the possibilities open in front of the present and future historians, we can envisage some perspectives and reference points which may create the future basis of wide range common projects.

1) Let us begin from the audience, a shadowy entity never taken into consideration in the past when critics concentrated their attention on works and authors. Cinema has been, amongst other things, some kind of privileged lay ritual in which the XX Century's man has accumulated the light of the screen and the images transforming them into social and ideological emotion.

I think that only recently work has been done, with original results, on the role played by the audience, on the ritual of vision and on the changes in collective behaviour.²⁵ Even beginning with the earliest projections, the audience was inscribed in the message, making felt its massive presence at every social level, as had never before happened for other art form.

There are stories of individuals, local communities, groups and international audiences all reacting in the same way.

2) Thanks to cinema, the dream of an international language seems to have come true, partly in previous centuries by the use of the magic lantern and the diffusion on international scale of the image market.²⁶

Both the cinema industry and the authors think from this inception in terms of a super-national market with plots and stories having common roots. Very soon, cinema starts drawing its lymph from myth, decanting it and making it re-live under the most varied forms, while the screen light takes the place of the bard's zither.²⁷

3) Cinema has been from its very beginning, the singer of modernity but also a nostalgic dream of a lost paradise of courtly life and primitive worlds.²⁸

What is still to be examined is the relationship both in terms of opposition and concurrence at national and international level, between the views on modernisation coming from countries with a different economic development and what in those nations is being produced for the big screen, i.e. from scientific progress to changes in human and town life.

The screen is the privileged place for the encounter and the clash of ideologies, ways of life, mentality, culture, economic models and society and the historian working on such a huge territory receives a quantity of information for greater than any other source or documentation.

4) The history of cinema must be studied by dividing the whole picture in its different phases, periods and times. The different pace of development between the various parts which the system is composed of suggest that the cycles and the timing adopted so far be revised as the pace of technological progress has never coincided with the development of language and expression. Furthermore, apart from striking exceptions, theory and poetry have never developed at the same pace.

In fact it could be noticed that the development of language reached its height in the 20s with the work of avant-garde groups, while all that happened afterwards was only a return to order and to structures and models already known.

There is always a time lag between the work of the critic and the author's or audience's.

The audience's biorhythm, the curve of collective emotion and the change in pace of social life induced by the ritual of film vision have never been made an object of a separate study.

The breakdown in periods so far adopted arose within the frame of what could be considered a simplifying process, – even if the broad division in two areas such as the silent and the talking movies defines the two main periods common to all schools of thought – but should be re-considered case by case, country by country and problem by problem.

5) Film is a point of aggregation and irradiation on an international scale of supernatural symbols and myths as well as an artificial national identity which are not transmittable by any other cultural or educational medium.

This concept is valid for Hollywood which has always managed to send across for a long period a strong message of “all American” models, figures and moral values which embody the American Dream. But it is also valid for the golden age of Italian silent movies when all around the world the splendour of our ancient glory was shown on the screen and the basic message sent across by the films aimed at re-discovering and re-kindling of our national identity.

6) The screen is the most apt tool for whoever wishes to reassemble the geography and the history of a nation and Italian cinema offers many more opportunities than any other cinema.

But the location of Western movies or other films set in far apart American states implies a different relationship between the representation of space and that of mentality, or between the way of life and individual or collective behaviour.²⁹

In Italian cinema, owing to the polycentric production system, because of the different cultural and economic centres and for its tradition of film on location, real life is in fact the privileged set of a great number of stories and the landscape is an actor and an instrument of primary importance. But the same can be said for other film industries such as those of North Europe, Japan and many others like the African, Asian and South American.

7) Cinema has been and still is a great diary, a hyperbolic *chanson de geste*, a fixing and sedimentation point of history and the collective autobiography of XX Century man, although in the Internet era, the forms of communication of the new media have changed the rules of the game.

Paraphrasing the title of Paul Lejeune's book *Moi est un autre*,³⁰ we could say that cinema man has left scattered around in an almost invisible way but fortunately re-composable, a large quantity of fragments belonging to an autobiography, both real and imaginary, titled "*Moi est l'écran* – I am the screen."

There have been moments when for spectators scattered around the five continents the real life they shared in common was the one created by a little square of white cloth on which a light would disclose the access to universe.

8) Cinema is psychoanalysis' elder brother. The roads and symbols of dreams, as taught by the great French historians in the *Annales* are important and have the material solidity of footprints.

Where and how the dust of our collective dreams deposits itself? How can it be measured? How a certain vision of the world, be it real or imaginary, materialises in a social group or in spectators at a given historical moment? How can a systematic research method be set up by the spectator? Which are the instruments offering the best guarantees? Could it be statistical or quantitative analysis? Or the cross-check research? Or oral historiography? Maybe the letters to magazines written by spectators which have been so popular since the 20s?

9) Cinema is an immense archive, a mine and a storage place of all that can be seen, a perishable monumental memory of great events and unimportant daily actions of which only the smallest part has so far been explored.

Since the Lumière brothers the *cinématographe's* eye has had the whole globe as its horizon and has recorded events with the same amount of curiosity.

Although one should be wary of the all too enthusiastic attitude of that part of the critic which could be labelled as "propmanship," the incapacity to classify material by the proper level of importance and overvaluing therefore every new find, should be approached with curiosity and an inquiring frame of mind considering it, until proof of the contrary, worthy of the maximum interest.

10) Cinema has been since the 20s a determining factor of transmission and transformation of the great intellectual currents.

For many generations both cinema in itself and the direct expression in filming have become the most apt yardstick to measure and to verify its power, the changes of its reference points, the irregularities, the regularities and the alteration of intellectual cycles, the changes of direction, the formation of links and their influence on a national and international scale, the metamorphosis of professional figures, the rebellious, the split and incommunicability between generations, the clashes and the field battles of one against all or team against team and group against group.

Suffice to think about what the Venice Film Festival³¹ has represented for many gen-

erations of critics and what, all in all, even during a period of weakening of cinema's vital lymph, the film festivals continue to represent even nowadays for thousands of neophytes and for all those who wish to receive their professional accolade.

[Translated from Italian by Flavia Tulli]

This text shows passages from an essay soon to be published in the 5th volume of *Storia del Cinema Mondiale* (Einaudi Editore) edited by the author. Many thanks to the editor for the authorisation.

- 1 G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano* (Roma: Editori Riuniti, 1979-82; 2nd ed. rev. 1993).
- 2 "Au risque d'être taxé de libéralisme impénitent, je dirai au contraire que toutes les portes me paraissent bonnes pour franchir le seuil multiple de l'histoire. Aucun de nous ne saurait les connaître toutes malheureusement. L'historien ouvre d'abord sur le passé celle qu'il connaît le mieux. Mais s'il cherche à voir aussi loin que possible, obligatoirement il frappera à une autre porte, puis une autre... Chaque fois sera mis en cause un paysage nouveau ou légèrement différent et il n'est pas d'historien digne de ce nom qui n'ait su en juxtaposer un certain nombre [...]. Pour moi, l'histoire ne peut se concevoir qu'à n dimensions [...] Au-delà de cette multiplicité, évidemment, chacun reste libre," F. Braudel, "Sur une conception de l'histoire sociale," in *Ecrits sur l'histoire* (Paris: Flammarion, 1994 [1969]), p. 191.
- 3 I fully agree with what Aldo G. Gargani writes in "Le procedure costruttive del sapere," in *Rue de Varennes* (march 1988), pp. 12-17
- 4 The first volume was issued in 1947, the other five, some of which in two tomes were issued throughout a period of thirty years: G. Sadoul, *Historie générale du cinéma* (Paris: Les Editions Denoël, 1947-1975).
- 5 "Le 10, vous le savez, la vraie guerre commençait pour nous. Elle m'a conduit d'Alsace sur la Somme. Nous avons subi le grand choc du 5 juin. Le 10 juin, nous étions les derniers soldats, sur l'Oise, à défendre Paris. Le 13 juin au soir j'ai été un des derniers combattants à voir, derrière soi, s'éloigner la Tour Eiffel où pour quelques heures encore flottait le drapeau tricolore. Affreux souvenirs, qui se mêlent à ceux des massacres de la Loire, où j'étais aussi le 15 juin 1940. Je me suis retrouvé en juillet démobilisé dans un vieux costume de toile bleue, pas d'argent, deux chemises et une brosse à dents, sans amis et sans adresses (j'avais perdu mon carnet d'adresse dans la bataille, et la vôtre avec les autres, mais à quoi alors, dans une France dispersée, ce carnet pouvait-il servir?), avec comme seul bien terrestre le manuscrit de mon histoire du cinéma, qui remplissait une musette sur laquelle j'avais dormi pendant deux mois. J'étais libre, et dans ce que nous appelons la zone libre. J'ai eu la chance de trouver ici, à Toulouse, un petit emploi dans une administration, et j'y vis, attendant, attendant longuement, interminablement," G. Sadoul, *Rencontres: chroniques et entretiens* (Paris: Denoël, 1984), p 11-12.
- 6 M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* (Paris: Armand Colin, 1949).
- 7 "Lavorando con mezzi artigianali noi siamo i Méliès della storia del cinema. Abbiamo cominciato per primi con molto coraggio e spesso con incoscienza a condurre dei lavori (parlo dei miei soprattutto) che considero come delle approssimazioni provvisorie. Per i miei libri mi auguro certo che si emendino tutti gli errori tipografici, gli errori di date, o di traduzione, ma più di tutto che partendo dai miei libri, o dai miei lavori, si demolisca ciò che è stato fatto, per costruire al suo posto qualcosa di nuovo. Per i lavori della maggior parte di noi, il compito di demolizione e ricostruzione si renderà necessario alle generazioni che ci succederanno un giorno." G. Sadoul, in C. Bassotto (a cura di), *La storiografia cinematografica* (Venezia: Marsilio, 1966), p. 16.

- 8 D. Turconi, *Quale storia del cinema? Appunti sulla problematica della storia del cinema in Leggere il cinema. Le storie e i generi* (Milano: Editrice bibliografica, 1987), pp. 19-56.
- 9 M.G. Coissac, *Histoire du cinématographe de ses origines jusqu'à nos jours* (Paris: Editions du Cinéopse Gauthier-Villars, 1925).
- 10 L. Moussinac, *Naissance du cinéma* (Paris: J.Povolozsky, 1924).
- 11 G. Charenso, *Panorama du cinéma* (Paris: Kra, 1930).
- 12 E. Margadonna, *Cinema ieri e oggi* (Milano: Domus, 1932).
- 13 M. Bardèche, R. Brasillach, *Histoire du Cinéma* (Paris: Denoel et Steele, 1935).
- 14 F. Pasinetti, *Storia del cinema dalle origini ad oggi* (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1939).
- 15 C. Vincent, *Histoire de l'art cinématographique* (Bruxelles: Editions du Trident, 1939).
- 16 A. Zuñiga, *Una historia del cine* (Barcelona: Destino, 1948).
- 17 C. Fernandez Cuenca, *Historia del cine* (Madrid: 1949).
- 18 M. Lapiere, *Les Cent visages du cinéma* (Paris: Grasset, 1948).
- 19 M. Oms, "Clio de 5 à 7 où considerations sur l'impureté de Clio", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 35-36 (automne 1982), p. 56.
- 20 J. Talens, S. Zunzunegui, *Historia general del cine* (Madrid: Catedra, 1996-1998).
- 21 J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (Paris: Editions Universitaires, 1963-1965).
- 22 In interviews and studies on Mitry's historical work is stressed the necessity to focus above all the historical importance of the language invented anew. A wider and more articulated study on historical work and on some of its fundamental problems seems conceived by Mitry almost as an answer to Sadoul's: J. Mitry, "De quelques problèmes d'histoire et d'esthétique du cinema," *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 10-11 (été-automne 1973), p. 112. The first volume of *Histoire du cinéma* by Mitry was published in Paris in 1967.
- 23 I must pay homage to Leyda for being open minded in placing cinema in the history of the 1900s. Langlois and Prolo made history by saving every kind of material regarding cinema and have showed how history of cinema was part of a wider history of vision.
- 24 From the end of 1960s Brownlow publishes a volume every ten years that will be considered, for its originality of contents, a reference for international research. K. Brownlow, *The Parade's Gone By* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1968); Id., *The War, The West and The Wilderness* (London: Secker & Warburg, 1979); Id., *Behind the Mask of Innocence* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990).
- 25 L. Rabinovitz, *For the Love of Pleasure* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994).
- 26 This is the topic of my studies in *Il viaggio dell'icononauta* (Venezia: Marsilio, 1997).
- 27 Many images are recalled from F. Dupont, *Homère et Dallas: introduction à une critique anthropologique* (Paris: Hachette, 1990).
- 28 L. Charney, V.R. Shwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (Berkeley: University of California Press, 1995).
- 29 See R. Campari, "I miti del cinema americano" and C. Gaberscek, "Geografia del western da Broncho Billy a Clint Eastwood," in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti II* (Torino: Einaudi, 1999), pp. 639-668 and pp. 795-833.
- 30 P. Lejeune, *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias* (Paris: Seuil, 1980).
- 31 See N. Ivaldi, *La prima volta a Venezia* (Pordenone: Studio Tesi, 1982).

NEW STUDIES

BETWEEN TEXTUAL ANALYSIS AND RECEPTION STUDIES. NEGOTIATION PROCESSES

Francesco Casetti, Università Cattolica di Milano

A Crossroads in Media Studies

In the past few years I have been working in such a way that I found myself at a junction, a “crossroads:”¹ my research had been (and still is) devoted to exploring the possible convergence between the analysis of the communicative strategies activated by texts and the modes of reception activated by social subjects. They are, in fact, different entities: in the former case, we are dealing with possible worlds and virtual subjects (subjects made of words and images); in the latter, we deal with factual worlds and factual subjects (flesh-and-blood subjects). Nevertheless, I am under the impression that there is some form of connection between what a text says to someone who is constructed as its interlocutor, and what a subject grasps and uses from that text, by connecting it to its world and to itself. This connection does not necessarily have to be one of continuity, in the sense that one level does not necessarily mirror the other; however, there is definitely a connection in the sense of a mutual determination.

Traditionally, two fields have undertaken the task of studying these levels or components of communication: semiotics focused on the linguistic dimension (i.e., the representations arranged by the text and the relationships figured in the text); sociology focused on the social and cultural dimension (the effect of representations on society, the relationships activated in the act of reception.) I feel it is necessary to combine the two approaches. This necessity does not depend merely on the subject matter; indeed, it is inscribed in the evolution of the two disciplines. We can see it at work in semiotics’ evolution towards pragmatics,² and in sociology’s attention to the processes of meaning-creation. In both cases, these two disciplines leaned, as it were, towards each other: the former by accounting for the way signs are used, that is, for the relationship between signs and *interpreter*; the latter by questioning the way in which social subjects make sense of actions, words, decisions – ultimately – *signs*.

Drawing On Experience

Let us go back to our main focus: communicative processes and media. Again, although we should distinguish between the two, that is, between processes and apparatus, right now we will consider them together, as two elements of media communication.

I would like to begin with a question: what has been the role of the notion of *experience*³ in encouraging scholarship to consider simultaneously the strategies of commu-

nication articulated by texts and the forms of reception employed by subjects? The notion of experience can be understood in three distinct ways: first, it indicates our surroundings, the world we live in (first meaning of “experience,” as in the sentence “the experience of the city is different from that of the country”); second, it refers to “doing” something, or to “know how” in something (second meaning of “experience,” such as in the sentence “this doctor has great experience”); third, it implies the recollection of something we lived through (third meaning of “experience,” such as in the sentence “this experience has deeply changed me”). Then the question becomes: to what extent has the reference to all these meanings of experience encouraged scholars to combine these two fundamental dimensions of media communication (i.e. texts and subjects)? I think it has to great extent, and on multiple levels.

It would seem that the appeal to experience by different disciplinary fields reveals two major methodological and conceptual issues which have made it necessary for these disciplines to combine communicative strategies and modes of reception – within our metaphor, to “inhabit the crossroads” between texts and subjects.

The first issue involves the idea, slowly emerging both within the sociology of communication and within semiotics, that communication is not a mere transmission of data from a sender to an addressee, but rather an interaction among communicative partners and, as a consequence, that meaning is not given, but constructed through this interaction. Experience (in each of its three meanings) tells us that there isn’t such a thing as a meaning of the text separated from the meaning of the addressee, that there is not a meaning of the text which the addressee has to comply with, and neither is there a meaning of the addressee to which the text would conform. Rather, there is a complex layering of inputs and adjustments contributing to the emergence of meaning from the encounter between text and addressee.

The second issue is more methodological in nature. It has to do with the need to connect the processes of interpretation and reception back to their natural context, while avoiding the abstractions of, respectively, the critical approach or the quantitative approach (which, for opposite reasons, reduce the complexity of the encounter between text and addressee). Reader Response Criticism,⁴ on the one hand, and the ethnography of reception, on the other,⁵ responded to this need by introducing notions such as that of “natural audiences,” or by researching the use of media in everyday life.⁶ Once again, the reference to experience and all that this implies (the implicit reference to our surroundings, the reference to “doing,” or “know how,” the reference to something we lived) becomes stronger. Consistently, the need to cross the boundaries between what pertains to the text and what pertains to the social subjects also increases. A symptom of this methodological and theoretical move can be easily found in the tendency to collapse – despite Eco’s efforts –⁷ the difference between interpretation and use (including cognitive use). The implied meaning of a conversation is a good example of this merging of interpretation and use. (Consider the exchange between parents and baby-sitter: “how was the child?” “the house didn’t fall apart.” What follows is a tip, not an inspection of the house’s architecture). Aberrant readings also, depend on the construction of a meaning that is maybe inconsistent with the text itself, but perfectly consistent with its use (this is the case of a mother and a daughter watching a soap-opera).⁸ As I will show shortly, the distinction between “interpretation” and “use” can be freed from its abstract nature and re-thought within the more concrete horizon of negotiation processes.

The effect of these conceptual and methodological shifts is precisely a closer relationship (or, at least, the need to have a closer relationship) between the attention to texts' communicative strategies and subjects' modes of reception, and, as a consequence, between the disciplines that investigate them. As I have already mentioned, this occurs through the "re-discovery" of the role of *experience*. Even if we consider it only in its third meaning, i.e., as a process of symbolic elaboration of something we lived, the reference to it has forced both disciplines to expand their focus: semiotics discovered that a text is also something which is "symbolically processed as something we lived", and sociology discovered that what is "symbolically processed as something we lived" is indeed a text (and all that this entails). This mutual discovery brings about even greater consequences when we move from a discourse on the experience *with* the media to the experience *caused by* the media.

This doesn't necessarily mean that semioticians should somehow become sociologists, nor that sociologists should become semioticians. That may very well be the case and I would not object to it. More importantly, however, this means that we should perhaps raise questions which affect (or challenge) both disciplines, and which would elicit common research projects. The questions relating to the connection between media and experience (media and everyday life, media and their reception, media and the formation of ideologies, media and construction of social rituals, media and multimediality in the perception of the audience) could be very useful.

At the same time that such questions are formulated, what appears, or we need to make appear, is the presence of some analytical categories that, once adjusted specifically for each approach, would allow the two disciplines to join in a partially common perspective and theoretical language. I will now consider this point, and will deal with one of such categories, the notion of *negotiation*.

The Horizon of Negotiation

The concept of negotiation appears both in sociological and semiotic research.

The fact that communication entails negotiation has been apparent to those working within a sociological perspective: consider the contribution of those scholars who analyzed the ways in which media messages are interpreted, and discovered that they are only partially determined by the sender, in so far as they emerge from the "clash" between the addresser's intention and the addressee's expectations or from the "clash" between the cognitive mapping of the former and that of the latter. Stuart Hall, for example, talks about "negotiated" reading, as well as "dominant" and "resistant" (others talk about "oppositional" and "aberrant" readings).⁹ Fiske ascribes meaning-creation to a tension between "structural polysemy," that is, the "complex of preferred meanings" within the text and the "situated subjectivity" of the reader, that is, "the system of social discourses within which it is implicated" (a tension in which "forces of closure" and "forces of opening" stand endlessly against one another).¹⁰ Livingstone sums up these dynamics by saying that meaning-creation through the interaction between texts and readers is "a site of negotiation between two semi-powerful sources".¹¹ Finally, Gledhill tries to open up Hall's notion of negotiation to include the dynamics that characterize the moment of production (by talking about "institutional negotiations"), the forces within the texts ("textual negotiations"), as

well as, naturally, the relationships between texts and subjects (“reception negotiation”).¹²

The fact that communication involves negotiation has also become clear to those who have approached the issue from a semiotic perspective. I am thinking, for example, about the notion of “co-operation,” articulated by Grice¹³ in linguistic terms (the idea that interpersonal conversation is based on the existence of a “principle of cooperation” to which, it is expected, conversing parties should conform) and by Eco¹⁴ within the perspective of interpretive semiotics (the meaning of a text is not given, but rather constructed and the readers are called to “fill in” the text, understood as a “lazy machine” that doesn’t exhaust the meaning that it intends to provide). I am also thinking, in terms of generative semiotics, of the notion of “communicative contract” articulated by Greimas and Courtés (it is the “implicit contract antecedent to any communication”), as well as the concept of “contract of validation” proposed by Greimas himself: both focus on the idea that there is a “confidence pact” between the partners of communication.¹⁵

Despite their specificity, these approaches bring about a common core: the idea that the relationship among communicating subjects, and between texts and addressees, is made up of a continuous confrontation, aiming at the emergence of convergences over divergences until an agreement is established among subjects, and between subjects and texts, that would allow the former to feel “in tune” with the latter.

Steps and Levels of Negotiation

Recently, I have tried to go back to the notion of negotiation in order to articulate it more efficiently, starting from this common ground among disciplines. On the one hand, I tried to define the *steps* of negotiation, on the other hand, the *levels* by which it operates within the framework of communication, and specifically of media communication.

Regarding the *steps* of negotiation – what can be described as its “syntax” – or “the” most important moments are: the realization, on the part of a subject, of what the proposals are that are addressed to him; the evaluation of such proposals in terms of what he can possibly grasp from them (possibilities derived, for example, from the fact that texts, including media texts, are “polysemic” and therefore present a multiplicity of possible readings, including some “escapist” readings); the formulation of counter-proposals, either factual (as in face-to-face communication) or merely virtual (as in deferred communication); the acceptance of the proposals and their inclusion within the value system and the conceptual universe of the addressee; the retrieval of a point of balance between proposals and expectations, or between proposals and gains, etc. These are some of the steps of negotiation. I am under the impression that in order to formalize these steps, the process of negotiation should be regarded (and that’s what subjects usually do) as a “story” taking place between text and subject (or between subject and other subjects through some texts). In this case, the unfolding negotiation could be examined through the tools of syntax analysis elaborated by narratology.¹⁶

As far as the *levels* of negotiation are concerned, three main spheres of action can be identified. The first one is specific to any communicative interaction understood as a “situated” interaction.¹⁷ It consists of the negotiation between subject, text and cir-

cumstances, within which the former has access to the latter (the same holds true if we talk about an addressee, an addresser who expresses itself through a text and the circumstances of this interaction).

The second level results from a simplification of the first: by ignoring the circumstances, we can focus on the negotiation between subject and text. This is the level where we would locate a textual interpretation.

Finally, the third level can be identified by extension and projection of the first: it can be described as the negotiation between text, subject, situation and context. At this level we can locate the negotiation directed towards the definition of the possible use, or possible functions, of a text.

Negotiation, Social Practices and Mediated Communication: Two Issues

Besides the steps and levels of negotiation, there are other fundamental issues that need to be taken into account. Here I will only consider two.

The first is the necessity of connecting negotiation with the more complex context of social actions. In this sense, while the definition of a “syntax of negotiation” in narratological terms can help elucidate the steps that subjects make, it runs the risk of obscuring the possible connection between negotiation and social practices in their broadest sense (unless, as Greimas does, we regard human action in general as a “story”). The application of concepts – e.g., articulation or suture¹⁸ which are derived from other disciplines, such as linguistics and psychoanalysis to social processes –¹⁹ will probably help in filling this gap. However, the use of these concepts must be combined with awareness of the fact that during a negotiation process we are dealing with constantly (sometimes not openly so) flexible positions on the part of subjects, and variations in the general frame of reference. Communicating, therefore, means to take on more and more masks and to live in increasingly different situations. Within this perspective, the idea of negotiation that I have been promoting here, that is, a process that enacts a systematic confrontation aiming at reaching an agreement (in other words, aiming at establishing what I elsewhere called a “communicative pact”), emphasizes how this process aims less at reaching a compromise between the parties involved, than at defining a framework, within which the complexity of one’s actions – whether they are communicative or non-communicative actions – can be situated. (A “pact” in fact, is essentially a framework determining rules of engagement, establishing roles, actions, goals, and expectations). This framework, although itself temporary and variable, helps in “giving sense” to the actions performed at a certain moment.

The second issue concerns the role of the medium within the negotiation process. There is in fact a difference between face-to-face negotiation and negotiation within a mediatic and mediated interaction.²⁰ The model I have suggested applies in both cases. However, since this model deals essentially with “situated” negotiation – between text, subject, and circumstances – and since the presence of a medium belongs to the “circumstances,” this model is strongly determined from the outset. In other words, the fact that we are dealing with a negotiation occurring with and through media, has to be accounted for from the very beginning of this process, since the presence of a medium is a determining factor of the initial situation. One more distinction has to be drawn between those media that “characterize” the environment of communication, such as

cinema, and those media that “absorb” the environment, functioning as a form of “media-environments,” such as computers.

Interpretation, Interpretive Communities and the Use of Media

Now, I would like to characterize more specifically some of the issues connected to negotiation processes.

At the level of negotiation between text and subject we are dealing with processes of interpretation. We then need to define what is negotiated through the act of interpretation. We negotiate a meaning: a meaning which is connected, on the one hand, to the “contents” of the utterance (*dictum*), on the other hand, to the “forms” that this utterance takes on, and consequently, to the roles, perspectives, distances, etc., that it establishes between the speaking parties (*modus*). As far as the latter, we need to dwell on the correlation between the “description” and the “prescription” of a role, a perspective, a distance, etc.: this difference goes under the rubric of the “ideal addressee” in a text, as opposed not so much to the “real addressee,” but rather to the addressee “performed” by the text.

Finally, we need to consider the shift between an individual addressee and a group of addressees, especially if we regard the audience as an interpretive community.

The negotiation text/subject/situation/context, instead, involves not so much the attribution of meaning to the text, but rather the attribution of a function. This allows us to move from interpretations to the function of texts. Reception can then be defined as an appropriation via use, or (which is the same thing) as the conversion of a proposal into a resource to be employed in one’s world. Recent Reception Studies have highlighted what resources are derived from a mediatic proposal²¹ or, more generally, what functions a medium can fulfill²² and the way in which such a conversion takes place,²³ a way that is essentially negotiative.

Towards a Convergence of Perspectives

To conclude, I would like to point out some elements of originality in this approach.

Firstly, this model allows connection between what the text does, through the communicative strategies enacted by it, and what subjects do in their reception practices. This correlation is fostered, on the one hand, by regarding the text as containing a series of proposals that are then transformed into resources in the text’s encounter with the addressee (for example, they can become opportunities for information, entertainment, strengthening of current relationships, definition of identities, etc.). On the other hand, the correlation is also facilitated by considering the text as a terrain in which the confrontation with the addressee is already figured and outlined. Concisely, the text is the site of a proposal subjected to negotiation, but also, at the same time, the site of the “virtuality” of such a negotiation that will then realize itself. In this sense the strategies of communication and the forms of reception can be finally seen as intimately linked.

Secondly, the model proposed also allows for extending the notion of negotiation beyond the text/subject relationship that remains the sole focus of the majority of audience studies. Negotiation, in fact, is a complex process which occurs at many different

levels, and which involves two things: the addressee is confronted with the possibilities opened up by the text, and the text and the addressee are confronted with the conditions within which the communication occurs. Finally, all of these factors and levels are confronted with broader elements influencing the context of the communicative exchange.

Of course, this extension of the notion of negotiation should not and cannot lead to simplistic analogies: the “project of negotiation” offered by the text as a terrain for confrontation does not necessarily coincide with the negotiation taking place within the actual communicative exchange. Similarly, the negotiation aiming at attributing sense to the text (i.e. negotiation between text and addressee) does not necessarily coincide with the negotiation aiming at establishing the text’s functions (i.e. the negotiation between text/subject/situation/context). These are more intercrossing paths than parallel trajectories. In particular, as far as the latter is concerned, it is necessary to point out that considering negotiation as a mechanism that involves different levels of the communicative exchange – even if they aren’t always homologous – sheds light onto the relationship between subjects and media, the subjects’ media experience, as it were. Sometimes subjects single out a text’s function by figuring out its sense; other times they attribute sense to a text after establishing the text’s functions. Consider, for instance, that sometimes it is because I read the news in a certain way that I am able to grasp what I need from it (a piece of information, a reassurance, the sense of belonging to a community, etc.), while other times it is because I am looking for something in the news that I read it in a certain way.

Regarding negotiation as taking place simultaneously at many levels, allows for a deeper understanding of the interaction between text and addressee; it also allows description of the mechanics of interpretation and reception in all their phenomenological wealth.

Certainly, at this point, it would be appropriate to discuss some specific cases in which the category of negotiation would make it possible to emphasize the mechanics of communication. I have done it elsewhere, by employing the ethnographic method to analyze television reception within the family setting,²⁴ or by collecting “life-stories” to study the process of identification of some functions of the media.²⁵ More recently I have tried to apply the notion of negotiation to macro-phenomena in communication such as film genres, by analyzing them from the linguistic perspective.²⁶ I refer the reader to these works because they are part of a work-in-progress application of the model outlined above. To conclude, I hope that by employing categories such as negotiation, it will be possible to outline new research directions in which different approaches can come together, different disciplines can open up a fruitful and productive dialogue.

[Translated from Italian by Alessandra Raengo]

1 I use here the strong image offered by Sonia Livingstone: the image of a “crossroads” is effectively evoked by the author to describe the current state of media research. According to her metaphor, on the one hand, Audience Studies describe themselves as a “crossroads” between different disciplinary fields; on the other hand, Audience Studies present themselves as if it

- were “at a crossroads,” that is, they are undergoing a reconsideration of their own trajectories of research. See S. Livingstone, “Audience Research at the Crossroads. The ‘Implied Audience’ in Media and Cultural Theory,” *European Journal of Cultural Studies*, vol. 1, no. 2 (1998), pp. 193-217.
- 2 See S. C. Levinson, *Pragmatics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
 - 3 See P. Jedlowsky, *Il sapere dell’esperienza* (Milano: Il Saggiatore, 1994).
 - 4 See S.E. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980); J.P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980).
 - 5 See J. Lull, *Inside Family Viewing. Ethnographic Research on Television’s Audience* (London-New York: Routledge, 1990).
 - 6 See T.R. Lindolf (ed.), *Natural Audiences. Qualitative Research of Media Uses and Effects* (Norwood: Ablex Publishing Company, 1987).
 - 7 U. Eco, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Milano: Bompiani, 1979).
 - 8 See F. Casetti (a cura di), *L’ospite fisso. Televisione e mass media nelle famiglie italiane* (Milano: San Paolo, 1995).
 - 9 S. Hall, “Encoding/Decoding”, in S. Hall et al. (eds.), *Culture Media Language* (London: Unwin Hyman, 1980), pp. 117-121.
 - 10 J. Fiske, *Television Culture* (London: Methuen, 1987); J. Fiske, “Moments of Television: Neither the Text nor the Audience,” in E. Seiter et al. (eds.), *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power* (London: Routledge, 1989), pp. 56-78.
 - 11 S. Livingstone, *Making Sense of Television* (Oxford: Pergamon Press, 1990).
 - 12 C. Gledhill, “Pleasurable Negotiations,” in Pribram (ed.), *Female Spectator: Looking at Film and Television* (London: Verso, 1988), pp. 64-89.
 - 13 H. P. Grice, “Logic and Conversation”, in P. Cole, J.L. Morgan (eds.) *Syntax and Semantics - Speech Acts* (New York: Academic Press, 1967).
 - 14 U. Eco, *op.cit.*
 - 15 See C. Squadrone, “Contratto e racconto. La nozione di contratto nella semiotica testuale,” *Comunicazioni Sociali*, vol. XI, no. 3 (1989), pp. 171-200.
 - 16 See G. Bettetini, F. Casetti, M. Lasorsa, I. Pezzini, “Per una microstoria del consumo dell’audiovisivo,” *Ikon. Ricerche sulla comunicazione*, no. 8 (1984), no. 11 (1985), no. 12 (1986).
 - 17 See F. Casetti, “Communicative Situations: The Cinema and the Television Situation,” *Semiotica*, vol. 112, no. 1-2 (1996), pp. 35-48.
 - 18 M. Fanchi, “Mass-media e identità. Un modello d’analisi,” *Comunicazioni Sociali, Percorsi dell’identità*, XIX, no. 4 (1997), pp. 664-683.
 - 19 L. Grossberg, “On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall,” in D. Morley, Chen (eds.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies* (London: Routledge, 1996), pp. 131-149; D.J. Slack, “The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies,” in Morley, Chen (eds.), *op. cit.*, pp. 112-127.
 - 20 See B. Thompson, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media* (Bologna: Il Mulino, 1998).
 - 21 See for example Lull, *op. cit.*
 - 22 See F. Casetti, M. Fanchi, *Esperienze mediali. Media e mondo di vita negli anni Cinquanta e negli anni Novanta* (Venezia: Centro Studi San Salvador, 1996).
 - 23 See, for example, R. Silverstone, *Television and Everyday Life* (London: Routledge, 1994), but also F. Casetti, *L’ospite fisso*, cit.
 - 24 F. Casetti, *L’ospite fisso*, cit.
 - 25 F. Casetti, Fanchi, *op. cit.*
 - 26 F. Casetti, “Film, Genres. Negotiation Processes and Communicative Pact,” in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi, (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici/ The Birth of Film Genres* (Udine: Forum, 1999), pp. 23-35.

FILM AND RADIO: BACKGROUND NOISE IN ITALIAN CINEMA OF THE 1930S

Paola Valentini, Università di Bologna

La vita antica fu tutta silenzio.

Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore.

Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini.

Luigi Russolo - *Manifesto "The Art of Noises"*¹

Milan, March 11, 1913

The advent of sound film brought about a radical upsetting of silent cinema: while in silent cinema noise appeared as disturbance – due to the interference of the projecting machine on the purity of the viewing experience – in sound cinema, not only does it become a mere expressive resource, but, especially in early sound cinema it is the main feature. With sound, cinema finally incorporated modernity. As Luigi Russolo insightfully anticipated, in much the same way as when “we walk through a great modern capital city with our ears more alert than our eyes,”² the film spectator became a sensitive listener to a new kind of cinema inaugurated by sound: the cinema of noises.

Italy represents an illustrative case of the transition from silent to sound cinema: noise, in fact, featured prominently in the theory and praxis of cinema of that time. Contemporary accounts were not too far off when they identified the scene of the train, with its deafening whistles and its clanging on the tracks, as the dramatic highpoint of *La canzone dell'amore* (G. Righelli), which, opening at Rome's Supercinema on October 8, 1930, inaugurated the era of sound film in Italy. Indeed, *La canzone dell'amore* was especially suitable for starting a cinema of noise, as it were, precisely for its emphasis on the loudness of the train. Significantly, the sound of the train appeared in the sonorization of *Rotaie* (M. Camerini, 1928/29) and as a *leitmotiv* in *Treno popolare* (R. Matarazzo, 1933), among other films, and constituted one of the first sounds to be naturalized by sound cinema. In Righelli's film, noise, which features prominently in many so-called “*fonoquadri*,” “acoustic tableaux” of urban and social life, was accompanied by another element: the recorded voice of the emerging record industry, which was posited as the narrative focus of the film. Noise, the meaning defined by information theory, i.e., understood as a disturbance and an obstacle to communication, seems to emerge with the reproduction of sound, which at the beginning was fraught by such disturbances as the buzzing of a poorly tuned radio transmission, the hissing of the track on the phonograph, the hollow sound of the optical track and the crackling of the film's loudspeakers. Noise and “mechanism” joined and coexisted peacefully in *La canzone dell'amore*: the film is an effective synthesis of the peculiar characteristics of the transition to sound film in Italy, whereby noise pervaded all new media involved in the revolution of sound recording and transmission, making their destinies meet.

Noise-listening

Italian cinema of the 1930s exhibited a strong investment in hosting other sound media as well as an inclination to hybridity. On the one hand, recording studios, radio stations, and a multiplicity of devices for sound transmission and reception were constantly featured in Italian films. On the other hand, the film sound-track mingled with other recorded sounds, thus creating striking effects of *mise en abyme*;³ this tendency of cinema to expose the technologies of sound reproduction, and to blend together recorded sounds from different levels, principally involved the reproduction of noises, which were themselves inescapably connected with the machine, and manifested itself primarily in the relationship with radio, where noise appeared essentially in the form of interference and disturbances.⁴ This attention to noise, this upgrading of noise from disturbance, immediately brought the history of cinema closer to the history of radio.

It's known that many national cinemas drew the inspiration to make their first steps in the field of sound from a young medium such as radio, to which they became indebted both on a technical and a theoretical level.⁵ Similarly, in Italy, the advent of sound cinema was deeply connected to radio:⁶ very early on, the relationship between the two media found its place and shape within the growing culture industry and the so called "system of media." The result was a dense interplay of intertextual references which creates a veritable network of media forms and texts.⁷

In transition periods – as Rick Altman has shown – the intense proximity of and the symbiosis between different media, often brings about a redefinition of their boundaries. Within the Italian context, radio and cinema undertook a common experimentation, as it appears from the lexicon employed in the theoretical writings of the time: a radio-drama, for example, was defined as a "filmic radio-work" or "a true radio-sound film" that explicitly relied on cinematic devices; at the same time, these writings called for a separation between sound and image in film so that sound would preserve its artistic integrity by taking on a radio-like quality.⁸ As it will become clear later, not only did this synergy leave traces in the form taken by filmic sound, and particularly by noise, but it also led to a radically new conceptualization of acoustic experience.

If not an aesthetic form – think of the influence of the *Hörspiel* on the development of German sound cinema –, radio primarily provided Italian cinema with a repertoire of sounds, a symphony of noises to which to refer. Radio listening in fact, upon which film aesthetics and *audio-vision*⁹ modeled itself, was from the beginning, and remained so for a long time, centered around listening to noises. There are a number of instances revealing the priority of noise, a number of traces from which it is possible to retrieve a specific micro-history. In 1931, for example, Arnaldo Ginna, while speaking very ironically of the appeals of EIAR (*Ente Italiano Audizioni Radiofoniche*, the former RAI) to Italian playwrights, urged the organization to worry about the rendition of those noises that "bring life to the scene" and to invest in the purchase of American or German records to replace the current sound-effects, which he considered too "home-made." As late as the 1940s, "Piccola posta", the "mail corner" of popular magazines, revealed that readers were interested in the execution of noises almost as much as they were in the faces of the interpreters of radio-comedies, thus pointing to the presence of *fonogenia* next to *fotogenia*, a star worshipping of noises next to a star worshipping of voices. As late as 1950, a woman listener wrote to EIAR's artistic director, Ferrieri, to urge him to

put a stop to the “deafening racket” and the “childish accompaniments” to the pervasive noises of radio-comedies.¹⁰

What follows will try to understand the noise-listening that characterized Italian films of the time and the great permeability that they displayed towards the media involved in sound reproduction and transmission, in particular, radio. Early Italian sound cinema acquired and re-shaped, via its relationship with radio, a repertoire of sounds, a syntax, and an acoustic field; radio programming of the time offered cinema an incentive for both the creation of new sounds and for their use, thus helping cinema’s transition to the sound era.

Symphonies of noises and acoustic tableaux in radio and cinema

If in Italy radio immediately experiences with noise it is thanks to the Futurists. This artistic group celebrated the modernity of noise and regarded the medium of radio as an effective testing ground of noises’ expressive possibilities. Their first *Manifesto*, which in February, 1909, sanctioned the birth of the Movement, was an authentic inventory of places and noises of modernity, in which the sound of the crowd, construction sites, train stations, garages, locomotives and planes were celebrated as a “new vocabulary of the universe.” Immediately, cinema turned to this repertoire, driven by the modern utopia of the metropolis and speed, and hostile to any form of attachment to the past. Once again radio was conceived as the appropriate medium for the realization of this new expressivity: in their *Manifesto* on radio – not cinema – the Futurists offered some practical solutions to the use of sound, and emphasized the centrality of noise later appropriated by Italian cinema.¹¹

Radio immediately applied itself to this aesthetic canon, which embraced the Futurist repertoire: the first experiment of radiophonic theater, *Venerdì 13* – the adaptation of a noir short story by Mario Vugliano, which was broadcast on January 18, 1927 – owed its success to the “faithful reproduction of noises.”¹² Indeed, the program of the radio show, as it appeared on the pages of the EIAR’s publication, “reductively” described the radio-drama as a series of “Acoustic Scenes. Voices of Characters – Animals’ Screams – Songs Accompanied by Flutes, Drums, a *Berceuse*, The Hours, The Wind, The Rain – Diverse Noises”.¹³ A great part of contemporary critical writings also shared this position: the first radio-dramas show little concern about the basis of the expressivity of sound-effects, but are greatly interested in the correct reproduction of noises. Such writings took time to detail the technical means employed in the reproduction of noise (“for the wind effect, a hunting siren was used, for the rain effect a drum made with metal wire within which, through rotation, gravel flows”) or to denouncing those sounds that hadn’t been successfully reproduced, an example is the sound of thunder, the reproduction of which creates a number of difficulties (“the sound of the bass drum has the lowest frequencies, which can be reproduced by virtually none of the receivers and the speakers currently available on the market: this is the reason why the effect of the sustained rumble of thunder was almost entirely lacking”).¹⁴

A great part of sound cinema of the time was committed to normalizing the sometimes daring experimentation of radio, and, through them, the extravagant creations of the Futurist avant-garde, while in the process of normalizing the novelty of the sound produced. On the other hand the Futurists were aware of this normalization and some-

times they were even actively engaged in it: Anton Giulio Bragaglia, for instance, excused the lack of audacity and the absence of experimentations in his sole sound film, *Vele ammainate* (1931), which he defined as “*film di Bragaglia senza Bragaglia*” (“a Bragaglia film, without Bragaglia”) and didn’t reject it, despite the censorship and the changes imposed by the producer, precisely because the film was “pleasurable to listen to.”¹⁵

Italian sound cinema appropriated the Futurist lesson through the mediation of radio. Consequently the films were populated by symphonies of noise, particularly in the artistic rendition of one of the themes dearest to the avant-garde: the city. Reviewing the films of the time one is struck by the liberality of the use of sound and the enthusiastic celebration of noises that the sound track appears to be committed to “conquer” as soon as the movie camera is set free to explore the urban space. Furthermore, these films display a relentless effort to diversify the sound locations, whether real or fictive, in order to present the viewer with acoustically individualized spaces. To cite some of the most striking examples: the arrival of the train at the Termini station in Rome in *La segretaria privata* (G. Alessandrini, 1931) resonates with the voice of the crowd and the metropolitan sounds of car horns, which are then pitted against the affected sophistication of the dialogues and the essentially theatrical acoustics of the non-urban scenes – such as the backyard turned into stage where Elsa Merlini sings from a balcony in a musical style. Similarly, the claustrophobic and theatrical portrayal of Naples in *La tavola dei poveri* (A. Blasetti, 1932) suddenly and almost schizophrenically opens up to the liberated and frenzied sounds of the modern industrial city: in the workshop of the lawyer to whom Raffaele Viviani turns to borrow some money, with welders and forge shops rumbling in the background, the metropolis of the future, captured by cinema, is opposed to the old Naples depicted by vaudeville and the variety show. Another case is the opening of *Non ti scordar di me* (A. Genina, 1935), which features the transatlantic ship, a veritable city of the future, and explores its multiple acoustic fields: ship sirens, waves breaking against its sides, orders given and music coming from the loud-speakers. Finally, consider the acoustic portrayal of Milan in *Gli uomini che mascalzoni* (M. Camerini, 1932): from the awakening sounds of the city – the crescendo of horns and the whispering of the crowd – to the deafening noise of modernity exemplified by the Milan Fair, dominated by announcements and calls through loud-speakers, and by the roar of the strange-looking machinery that will occupy the Italian household of the future.

Through radio and Futurism, therefore, noise acquired a definite place in cinema, offering testimony to an important moment of discovery, utopia, and also acoustic re-appropriation of the Italian city. The connection between radio, cinema and Futurism appears even more explicit when, going back in time, we consider another important member of the Futurists: Luigi Russolo, precursor of the research on noise, pioneer of radio aesthetics and, although in a less recognized way, of sound film itself.¹⁶ Russolo, as already mentioned, was first and foremost the “inventor” of the sounds of the 20th century, which he celebrated in his *Manifesto* “The Art of Noises;” he is among the first people to acoustically characterize some entities of the new century, notably the city. In his writings, he encouraged art to “orchestrate the clanging of shop shutters, the rattling of doors, the humming and shuffling of the crowds, the diverse roars of the iron-works, of the spinning mills, of the printing shops, of the power stations, and of the underground railroads.”¹⁷ Not only did Russolo valorize and appreciate extra-musical

sounds, but before other Futurists, he compiled an *encyclopedia of the sounds* of the world and their characteristics. Moreover, his theoretical writings and his experimentation, unfortunately lost, also dealt with crucial issues about the reproduction of sound, such as the mysterious phenomenon of the hierarchization of sounds (“the constant humming, strange and marvelous, of the crowd, in which one can only make out a few voices that are perceived with clarity and distinction among all the other anonymous and confused ones”), the separation into parts of noise (“it is possible to study which one of the noises – whether it’s the step of the horse, the jolting of the carriage, the rubbing of the horse’s harness – would be lost in the distance until it becomes nothing more than a feeble whisper), or the spatiality of sound (“In the bubbler, by lowering the register, the noise of water gurgling in a gutter-pipe transforms itself into another noise akin to the rain pouring”).¹⁸ Russolo’s research did not simply entail a generic re-discovery of the musical quality of noise, it also unveiled some of the conceptual issues involved in the reproduction of sound, thus paving the way for its use in cinema and especially its status within the “blindness” of radio listening.

It is impossible to evaluate precisely the impact of a Russolo’s theory, which went unknown for so long, was silenced by the more lively musical theories of the Futurist Pratella, and regarded with skepticism, if not rejected altogether, by Marinetti. Undoubtedly, his work deserves close attention, if only because it highlighted some of the issues that later played a crucial role in the advent of sound cinema. Whether because of his personal sensitivity or because of the general effect of the Futurist atmosphere of those years in Italy, the work of Russolo anticipated some of the most typical acoustic situations of the cinema of the 1930s. The only three compositions – or “*spiralì di rumori* / spirals of noises” as he defined them – that he created, seem to echo some of the classical acoustic scenes of earlier sound cinema: *Il risveglio di una città* (A City Awakening), as already mentioned, appears in *Gli uomini che mascalzoni*; *Si pranza sulla terrazza dell’Hotel* – recalls many *demi-monde* situations that range from the hotel of *Resurrectio* (A. Blasetti, 1931) to the nightclubs of *La segretaria privata*; finally, *Convegno di automobili e d’aeroplani* creates the premise for a rich cinematic imagery, including De Sica’s car racing in the Camerini film and the suicidal acrobatics of Tofano in *O la borsa o la vita* (C. L. Bragaglia, 1933). While it is difficult to posit Russolo’s theory as a direct influence on film practice twenty years later, the fact remains that they were both produced by the same environment: the noises of the new century and the new media’s commitment to new sounds.

Along with the repertoire of sounds that transferred from radio to cinema, with the complicity of the Futurist experience, we feel moreover to point out that the first experiences in radio paved the way for a new sophisticated *syntax of sound*, once again centered around noise. Surviving radio scripts such as *L’anello di Teodosio* and *La dinamo dell’eroismo* allow the researcher to retrieve the structure of radio-comedies, organized as the *fonoquadri*, “acoustic tableaux” in which noise held a prominent dramatic function. The easiness with which it has been possible up to this point to associate a noise with some film sequences, demonstrates to what extent this tableaux structure was transferred to cinema.

But Italian cinema has a direct descendant: *O la borsa o la vita*, offers a strikingly explicit example as radio and cinema join in the name of noise. The film, directed by the Futurist Bragaglia, is in fact the adaptation of the radio-comedy *La dinamo dell’eroismo* by Alessandro De Stefani.¹⁹ The director insisted on the film’s distance from the source

radio show, in the name of cinematic specificity; the source show, in fact, as Bragaglia pointed out, “had nothing to do with cinema. It wasn’t appropriate. I changed it entirely.”²⁰ While this statement is partially true, especially regarding the figure of the protagonist, who was modeled on the strong personality of the actor Sergio Tofano, it is nevertheless striking that in terms of cinematic specificity the film reveals a strong similarity with radio-comedies. *La Dinamo dell’Eroismo*, in fact, needs to be understood within the framework of EIAR initiatives and frequent appeals to playwrights, published in the pages of the *Radiocorriere*, for the creation of texts specific to radio.²¹ Such specificity was clearly identified with sound effects; however, at a time in which there was much discussion around the potential of the *teatro elettrico* (“electric theater”), priority was not given to the word but to noise. Along these lines, De Stefani described his work as “a comedy in which the noises of the street, the night, the sound of a tavern, of an aerodrome, an anarchic circle and a fire, must alternate in a fast-paced sequence of acoustic tableaux and, in the process, suggest their locations.”²² Indeed, regardless of diversities more or less superficial, *O la Borsa o la Vita* presents itself immediately as a series of acoustic tableaux, a sequence of scenes whose space-time coordinates are provided for by noise and by the construction of an individualized acoustic environment around it. As a result, the narrative and visual textures of the film come together around the noises, the shouting at the Stock Market, the roaring of the lions at the zoo, the uproar of the city invaded by trolleys, cars and shuffling crowds and, finally, the roar of engines at the airport.

Radio and cinema followed the same path: driven by a multiplicity of impulses, such as Futurism, they analyzed and reviewed the sounds of the modern world and the modernity of sound reproduction. Simultaneously, new textual forms appeared, as film and radio texts often unfolded paratactically with sequences of acoustic tableaux within which noise perform a crucial dramatic function: providing the spatial and temporal coordinates for the action and, in some cases, the action itself.

Acoustic Field and Aural Experience

The repertoire of noises, the *fonoquadri* or acoustic-tableaux (a sort of audiovisual cells where sound and image, more than words, work in synergy), are some of the most visible and fecund effects of radio and cinema’s shared experience of noise.

Moreover, through radio, film comes in contact with the acoustic environment and the authentic novelty of acoustic experience.

Another film, released in Italy in 1933, exhibits the connection between cinema and radio and the debt that, in terms of noise, cinema had to the “wireless telegraph:” *Acciaio* by Walter Ruttmann, well known master of the resources of sound cinema, great experimenter with radio, and attentive researcher of the expressive potential of noise.²³ As early as *Hörspiel Weekend* (1930) Ruttmann had assessed the potential of sound recording

*Sound recording – whether it’s a noise, a musical piece, or a dialogue – unscrupulously reveals the form and the quality of the space in which it has been produced. Recording the sound of a spoken word doesn’t merely produce the acoustic snapshot of the word, but also a perfectly defined acoustic image of the space in which that word has been spoken.*²⁴

The immediate consequence was abandoning the figure of the sound-effects man in favor of recording “original” sounds, trying to preserve spatial connotations in their acoustic image. Ruttmann employed his experience on radio sound and noise in his film *Acciaio*, though the relationship between image and acoustic-image brought about some substantial changes. On the one hand, Ruttmann adopted a new method: he tested the acoustic locations and took some sound tests in an effort to have the filmic sound recreate the wealth of the original sound and of its acoustic image. On the other hand, however, he apparently failed to preserve the utopic nature of these original sounds. Ruttmann recorded live dialogues, but disappointed by the result, he eventually returned to post-synchronization; noise recording also became impossible in certain locations: the high temperature registered in the proximity of the blast furnaces was, in fact, incompatible with the technology of sound recording.

While not explicit in his writings, his research nevertheless appears quite distant from the Benjaminian notion of “originality.” In other words, what mattered to Ruttmann was not the presumed truthfulness of the sound reproduction, but the environment that the sound creates, that is, he tried to provide an image, not a photograph, of sound. This intention is demonstrated by Ruttmann’s “fake” operation: in *Sinfonia delle macchine*, making Malipiero’s orchestra play in the steel mills, he drives *over* music, that bears environmental sonority, towards an impossible diegetization; and consequently, this sound is deprived of the status of a definite reality. The novelty of the *Sinfonia delle macchine* doesn’t merely reside in its musical quality – which makes it an *ante litteram* example of “concrete music” – but rather in the fact that this constant mingling of machines and noise allows the sound-track to construct new environments and elicit unprecedented acoustic experiences.²⁵ In this transition from the “noise” to the “music” of machines, it is no longer legitimate to distinguish between the two: sound loses its definite status as determined by the distinction of the sound track in three elements, noise, words and music. Rather, it becomes a multi-faceted territory, protean in nature, across spaces (including the spectator’s space), creating an environment in which “one navigates in a steel symphony.”²⁶

Ruttmann went beyond Russolo. The Italian Futurist renewed the repertoire of sounds, opening up music to other sound qualities that better expressed the changes in modern civilization. Although not-musical these sounds were handled as musical, namely, placed within the traditional syntax of classical music. They were treated as being susceptible to intonation and harmonization, insofar as they were produced by instruments that could then be orchestrated. Instead, Ruttmann initiates a reflection on the status of modern sound, the ambivalence of “original” noises, the issue of the technological mediation of sound reproduction, and, ultimately, on a totalizing acoustic experience, which brings about, and creates, environments in which the distinction between different levels of reality are blurred.

The background influence of radio experimentation proved crucial: the essential blindness of radio listening swept away the myth of the truthfulness of sound, replacing it instead, with an investment in sound recognition and credibility. Sound experiments in radio-comedies displayed a high degree of consistency: what mattered was not so much the authenticity of sound, but rather its effectiveness, that is the extent to which sound could successfully mark movement across different locations. There are two recurring issues in the critical essays of the times. Firstly, the difficulty of *recording* some noises and *producing* more clearly distinguishable sounds (“the production of

noises, ambient voices, even when fake at the moment of their transmission, must, nevertheless, sound true at the moment of their reception”).²⁷ Secondly, the potential that radio has of multiplying the sites of action and arranging them both sequentially and simultaneously (hence the parallelism with cinema: they both share a similar structure of interference, juxtapositions, superimpositions, etc.). Consequently, radio practice dissolves the utopia of the authenticity or “originality” of sound, predicated on the mythological notion that sound is an object. Radio, on the other hand, seems to have recognized that sound is never pure, never separated from its location; rather it is always compromised with its surroundings, and bears traces of everything through which it moves. Finally, what appears is an awareness of the link between sound and space, and more importantly, consciousness of the fact that sound, especially noise, is first and foremost space, it is a pervasive environment surrounding us.

By way of conclusion, reference must be made to the *suoni-montaggi*, sort of sound-editing work performed by Milan’s GUF at the *Littoriali della radio* starting in 1934. They represented a bridge between the Futurists’ experiments with noise, the new acoustic experience of modernity and the listening experience brought about by the radio-comedies. Furthermore, they offered, as it was widely recognized at the time, a valid source of inspiration for sound cinema. Renato Castellani, Carlo Linati, and Ettore Giannini – figures whose career joined the history of Italian radio with that of Italian cinema – realized a series of works reproducing the repertoire of the noises of modernity (sounds of war in *In linea*, sounds from an apartment building in *La fontana malata*, and sounds of urban combat in *15 Aprile*). In these works, not only do they create daring syntactic combinations of acoustic tableaux, but they elicit aural experiences in which “the acoustic field is the main actor,” they create a “vague and overbearing sense of mystery,” speak the “incommensurable, the sinisterly raw” and hit “the quasi hypnotic impressionability of the ear.”²⁸ A new awareness transpires from these words: filtered through the experience of Futurism and the radio, understood in its most revolutionary aspect, sound could no longer be regarded as merely one of many expressive elements. The modern age and cinema gave “visibility” to a new dimension, within which “as human beings we are surrounded – and filled – by a continuous field of sound, by sounds outside our bodies, as well as by metabolic sounds within [...], sound is inescapable. It is as pervasive as the air that constitutes its primary medium.” Sound is always original, in the sense that it bears traces of the bodies, the materials through which it diffuses and penetrates, even traces of the apparatus. The experience of sound, in particular, puts cinema and its spectators in contact with a reality in which “background noise is the ground of our perception, absolutely uninterrupted, it is our perennial sustenance, the element of the software of all our logic.”²⁹ Once again, cinema and radio act as the archives of this memory.

[Translated from Italian by Alessandra Raengo]

1 “Life in ancient times was silent. In the 18th century, with the invention of machines, noise was born. Today, noise triumphs and regally governs men’s sensitivity”, L. Russolo, “L’arte dei rumori, Manifesto” [11 marzo 1913] in G.F. Maffina (a cura di), *Luigi Russolo e l’arte dei rumori, con tutti gli scritti musicali* (Torino: Martano, 1978), pp.129-134.

- 2 “Attraversiamo una grande capitale moderna con le orecchie più attente che gli occhi,” L. Russolo, “L’arte dei rumori, Manifesto,” cit..
- 3 See, P. Valentini, “Il suono tra film e radio negli anni Trenta,” in R. De Berti, E. Mosconi (a cura di), *Comunicazioni sociali, Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, XX, 4 (ottobre-dicembre 1998), pp. 595-614.
- 4 Even popular, non-technical magazines such as *Radiocorriere o Il Giornale della radio* are forced to constantly deal with readers’ complaints for disturbances due to the weakness of antennas or the interferences produced by the urban electric system.
- 5 See, among others, Aa.Vv., *Iris, La Parole au cinéma*, III, 1 (1985); R. Altman (ed.), *Yale French Studies, Cinema / Sound*, 60 (1980); Id., *Sound Theory / Sound Practice*, (London-New York: Routledge, 1992); C. Belaygue (sous la direction de), *Le Passage du muet au parlant* (Toulouse: Cinémathèque de Toulouse / Editions Milan, 1988).
- 6 The most significant writings are found within the theoretical debate on radio and cinema, which in the Thirties, comprises the same figures (Marinetti, Arnheim, Giovannetti, Ferrieri, etc.), along with the institutional debate, whose visual traces are found in the ads published in contemporary magazines. The landscape of echoes between cinema and radio is very rich. One striking example is the radio-comedies that, in the Thirties, transmit the voices of Massimo Pianforini, Nella Maria Bonora or Giovanna Scotto, who the audience would later “see” performing as character actors in the films of Camerini, or hear again, ironically, as the dubbed voices of Claudette Colbert or Ingrid Bergman.
- 7 See, P. Ortoleva, *Mediastoria* (Parma: Pratiche Editrice, 1995); F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall’Ottocento agli anni Novanta*, (Milano: Bompiani, 1998).
- 8 See, for instance, E. Rocca, *Panorama dell’arte radiofonica* (Milano: Bompiani, 1938), p. 169; A. Casella, “La commedia radiofonica in Italia e all’estero,” *Comoedia*, XIV, 11 (dicembre 1932), pp. 14-16; R. Arnheim, *Radio* (London: Faber & Faber, 1936) [1933]: the Italian translation appeared in 1937.
- 9 See M. Chion, *L’audio-vision* (Paris: Nathan, 1990).
- 10 A. Ginna, “Radio ascolto,” *L’Impero*, III, 12 (13 dicembre 1931), p. 6; “Piccola posta,” *Radiocommedie*, I, 7 (1942). The letter to Ferrier (who had been artistic director since the Thirties) is preserved at the *Archivio di Pavia, Fondo Ferrieri*.
- 11 The Manifesto, invites us to work with the “vita caratteristica di ogni rumore” (“peculiar life of every noise”) and to stage “lotte di rumori e di lontananze diverse” (“battles between noises and of different distances”). See F.T. Marinetti, P. Masnata, “Il teatro radiofonico. Manifesto” [1933] in M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo* (Rovereto: Manfrini, 1990), pp. 235-238.
- 12 “Esatta riproduzione dei rumori”, G. T., “La riproduzione dei rumori nel teatro radiofonico,” *Radio Orario*, III, 7 (13-20 febbraio 1927), pp. 3-4.
- 13 “Scene acustiche. Voci carrettieri – Grida di animali – Canzone con accompagnamento di pifferi, di tamburi, berceuse, Le ore, Il vento, la Pioggia – Rumori diversi”, *Radio Orario*, III, 1 (16-23 gennaio 1927), p. 25.
- 14 “Per l’effetto del vento una sirena da caccia, per l’effetto della pioggia un tamburo di rete metallica dentro il quale, mediante rotazione, scorre della ghiaia” and “il suono della grancassa è composto di frequenze bassissime, le quali non possono venire riprodotte dalla quasi totalità degli apparecchi riceventi e degli altoparlanti diffusi in commercio: è per questo che l’effetto del brontolio prolungato del tuono mancò quasi totalmente,” G. T., *op.cit.*, p. 4.
- 15 “Si ascolta con godimento” A.G. Bragaglia, “Ammainiamo queste vele!,” *L’Impero*, III, 12 (13 dicembre 1931), p. 6.
- 16 E. Thayaht, “Russolo: precursore dell’estetica radiofonica,” *Futurismo*, I, 14 (11 dicembre 1932) echoes analogous remarks by G. Sommi Picenardi, published on the *Radiocorriere*. It must be remembered that during his staying in Paris in 1927, Russolo was invited to accom-

- pany with the “*rumorarmonio*” some short films at Studio 28; his correspondence also reveals that he had contacts with Fox Movitone and French producers to work on the sonorization of films. See G.F. Maffina, *op. cit.*
- 17 “Orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee,” L. Russolo, “L’arte dei rumori. Manifesto,” *op.cit.*, pp. 129-134.
- 18 “Il brusio continuo, stranissimo e meraviglioso della folla, del quale si possono determinare solo poche voci che arrivano chiare e distinte fra tutte le altre anonime e confuse,” “si può studiare quale dei vari rumori – passo del cavallo, traballamenti delle vetture, sfregamenti dei finimenti, ecc. – si perda prima nella lontananza fino a diventare un leggero brusio” and “Nei gorgogliatori, abbassando un registro, si trasforma il rumore tipo gorgogliare d’acqua nei tubi d’una grondaia, in un altro rumore tipo scroscio di pioggia,” L. Russolo, *L’arte dei rumori* (Milano: Edizioni Poesia, 1916), now in Maffina, *op.cit.*, pp. 129-176.
- 19 De Stefani’s radio-comedy was aired by EIAR in the evening on February 3rd and 10th, 1932; the script, with an introduction by the author, is published in O. Caldiron (a cura di), *Cinema / Studio, Dossier. Cinema all’antica italiana. Carlo Ludovico Bragaglia*, III, 11-12 (luglio-dicembre 1993), pp. 37-79.
- 20 “Non c’entrava niente con il cinema. Non era adatto. Lo cambiai completamente,” C. L. Bragaglia, “Eravamo ragazzini,” in O. Caldiron, *op.cit.*, pp. 7-8
- 21 Such appeals, usually as editorials, recurr constantly since at least 1930; see “Il teatro elettrico,” *Radiocorriere*, VII, 22 (May, 30th – June, 6th 1931), pp. 1-2; Gi.Mi., “Lettera a un commediografo,” *Radiocorriere*, VII, 36 (September 5-12th 1931), pp. 1-2; “L’invito ai commediografi italiani di scrivere per la radio,” *Radiocorriere*, VII, 40 (October, 3-10th 1931), pp. 1-2; Cfr. R. Redi, “La dinamo, la borsa, la vita,” in O. Caldiron, *op.cit.*, pp. 14-18.
- 22 “Una commedia dove i rumori della strada, della notte, di una taverna e di un aerodromo, di un circolo anarchico e di un incendio debbono alternarsi con rapida successione di quadri acustici e suggerire i luoghi,” O. Caldiron, *op.cit.*, p. 37.
- 23 On this film and Ruttmann’s work in general, see C. Camerini (a cura di), *Acciaio, un film degli anni Trenta. Pagine inedite di una storia italiana* (Torino: Nuova ERI, 1990) and L. Quaresima (a cura di), *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica* (Trento: Manfrini, 1994).
- 24 W. Ruttmann, “Programmsätze eines Praktikers: Tonfilm-Schaffen,” *Filmtechnik*, 9 (1929), quoted in L. Quaresima, *op. cit.*
- 25 The sequence in the steel mills in *Sinfonia delle macchine* is connected through a sound and visual dissolve to a scene in which some children play with a model hammer: this effect was planned in the script. See C. Camerini, *op.cit.*, p. 94.
- 26 “Si naviga nel sinfonismo siderurgico,” L. Longanesi, “Acciaio”, *Il Tevere* (April, 17th 1933).
- 27 “La produzione di rumori e voci ambientali, che magari falsi alla trasmissione devono, però, risultare veri alla ricezione,” Anon., “La macchina per rumori radiofonici,” *Radio Orario*, IV, 29 (15-22 luglio 1928), p. 5.
- 28 “L’ambiente sonoro è il primo attore”, “un vago e incombente senso fantomatico,” “lo smisurato, e il mostruosamente grezzo,” “l’impressionabilità quasi ipnotica dell’orecchio,” E. R. [Enrico Rocca], “La radio,” *Scenario*, III, 7 (luglio 1934), pp. 377-381 e E. Rocca, *op.cit.*, p. 246, 245, 161.
- 29 B. R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England* (Chicago-London: University of Chicago Press, 1999), pp. 6-13. Smith continues, and quotes, the work of Michel Serres.

AU PÉRIL DE LA MER, UN PROJET DE JEAN EPSTEIN

Laura Vichi, Università di Bologna

*Qui voit Ouessant
Voit son sang¹*

Elaboré par Jean Epstein en 1937-38, le film *Au péril de la mer* n'a jamais été réalisé, et ce bien que le projet ait connu un stade de développement très avancé. S'il fut question, dans un premier temps, d'un long métrage, le projet fut ensuite ramené aux dimensions d'un film de première partie, dont Epstein imaginait deux formes possibles, l'une, "classique du reportage documentaire", et l'autre "légèrement romancée du reportage anecdotique".²

L'analyse du "synopsis"³ de *Au péril de la mer*, qui fait l'objet de cet article, permet de réfléchir sur la continuité des choix dramaturgiques (en tous cas sur le papier) du "cycle breton" d'Epstein inauguré par *Finis Terrae* (1929); mais elle permet surtout d'étudier la genèse et de comprendre le développement de certains aspects thématiques et iconographiques essentiels de son œuvre, qui seront au coeur de deux de ses films ultérieurs, *Le Tempestaire* (1947) et *Les Feux de la mer* (1948).⁴

Au bout du monde

Finis Terrae marque pour Epstein la découverte cinématographique de la Bretagne et de l'île d'Ouessant: il reste en effet violemment impressionné par le quotidien des "sauvages contemporains"⁵ qui y vivent en étroite relation avec la nature, dans un univers fermé et mystérieux, aux confins du mythe.⁶

Epstein peut ainsi finalement concrétiser une idée déjà énoncée dans *Bonjour cinéma*:⁷

*Aucun décor, aucun costume n'auront l'allure, le pli de la vérité. Aucun faux-professionnel n'aura les admirables gestes techniques du gabier ou du pêcheur. Un sourire de bonté, un cri de colère sont aussi difficiles à imiter qu'une aurore au ciel, que l'Océan démonté.*⁸

Finis Terrae est le manifeste qui doit inaugurer une nouvelle esthétique:⁹

Et je ne voudrais pas que l'on considère ce film, à interprétation entièrement naturelle, comme une exception, l'application d'une sorte de procédé, de truc encore, vite usé. Je crois, au contraire, que l'on devra s'adresser, de plus en plus, à de tels interprètes naturels, des scénarios vrais, des atmosphères authentiques que l'écran transplantera.

Si le choix de lieux et de personnages authentiques constitue une sorte de fil rouge reliant *Finis Terrae*, *Mor-Vran* (1930), *L'Or des mers* (1932), puis *Le Tempestaire*, et *Les Feux de la mer*,¹⁰ cet élément est également présent dans le projet de *Au péril de la mer*, dont la présentation stipule:

*Pour produire un maximum d'effet, ce film doit être réalisé avec un souci minutieux de vérité, c'est à dire sur les lieux-mêmes de l'action, dans l'archipel d'Ouessant et la mer d'Iroise, dont les récifs grandioses, les ciels tourmentés, les vagues furieuses forment l'un des cadres naturels les plus saisissants du monde. Dans ce souci d'authenticité, le film sera interprété, dans toute la mesure du possible, sinon par les hommes-mêmes qui furent les héros des événements reproduits, du moins par leurs pareils: pêcheurs-sauveteurs ouessantins et leurs familles.*¹¹

Bien qu'Epstein insiste sur le "souci minutieux de vérité" qui doit animer le film, des expressions comme "maximum d'effet", "récifs grandioses", "ciels tourmentés", "vagues furieuses", "l'un des cadres naturels les plus saisissants du monde", dénotent, à l'aune de ses écrits des années 20, la volonté du cinéaste de faire du paysage un "état d'âme",¹² d'extérioriser en somme l'intériorité dans la nature et dans le déchaînement de ses forces. C'est en vertu de ce rapport intime avec l'environnement naturel et avec la réalité humaine du lieu qu'il a défini *Finis Terrae* comme un "*documentaire psychologique, la reproduction d'un bref drame composé d'épisodes qui ont eu lieu*".¹³

Finis Terrae s'inspire d'un fait divers raconté au metteur en scène par les habitants de l'île;¹⁴ le film ne se fonde donc pas sur une enquête ou sur une recherche de type scientifique, mais suggère au contraire des lectures qui ne seraient pas nécessairement ou pas exclusivement "documentarisantes".¹⁵ Epstein commence par là-même à s'intéresser à ce dévoilement du "côté obscur du mystère de la nature et de l'homme" qui, comme l'a observé Abel, prendra dans ses autres films tournés en Bretagne une place "plus évidente et plus écrasante".¹⁶

Epstein énonce d'ailleurs lui-même à propos de *Finis Terrae* une méthodologie de la recherche expressive qui va précisément dans cette direction, et passe par l'invention d'un nouveau modèle: "J'ai essayé d'obtenir l'illusion dramatique [...] à rebours, en donnant à une réalité existante les caractères plus généraux de la fiction".¹⁷ Cette conception, qui a par ailleurs tout un arrière-plan théorique, trouvera plus tard une formulation plus pointue lorsque Epstein définira le cinéma comme une "féerie réelle".¹⁸

Filiations thématiques

*Puissante, lointaine, inconnue hérédité
qui attache des hommes à quelques rochers
au péril de la mer*¹⁹

La référence à *Finis Terrae*²⁰ se justifie dans la mesure où ce film représente, d'un côté, le point de départ de tous les films d'Epstein tournés en Bretagne, et de l'autre, une toile de fond pour le projet qui nous intéresse ici, et où prédomine certes une description de

type “naturaliste”, mais où pointe aussi la recherche d’une dimension “autre” du paysage et des événements liés à la tradition ouessantine.

D’un point de vue thématique, *Au péril de la mer* puise directement de nombreux éléments dans *Mor-Vran (La Mer des corbeaux)*, avant d’inspirer à son tour les sujets de *Le Tempestaire* et de *Les Feux de la mer*.

Mor-Vran s’ouvre sur une carte de la Bretagne, mais un premier plan nous conduit aussitôt à Ouessant, qui, comme l’explique un carton, signifie en breton “île d’épouvante”. Epstein veut de la sorte mettre immédiatement en évidence l’atmosphère tragique de l’île à laquelle il se réfère aussi dans sa présentation de *Au péril de la mer*, tout en projetant de la contrebalancer par la reconstitution de quelques fêtes traditionnelles:²¹

La mise en scène des réjouissances traditionnelles de l’île, et de certaines anecdotes appartenant également à la tradition ouessantine, offre les occasions d’égayer par moments la tragique atmosphère de l’île que, de toute antiquité, on appelait “la très redoutable” et qui, en breton, se nomme encore aujourd’hui “l’île d’épouvante”.

Si *Mor-Vran* se déroule sur l’île de Sein, l’introduction qui accompagne de manière didactique le spectateur dans les îles bretonnes, présente également le phare de La Jument, situé au milieu de l’Océan, au large de Ouessant. Ce phare qui, dans le projet de 1938, est gardé par Stéphane et Pierre et qui, de par son emplacement, incarne l’idée même de “péril de la mer”, deviendra l’unique décor de *Les Feux de la mer*.

Mor-Vran se focalise sur le rapport crucial et ambigu des îliens avec l’Océan et sur la mort dont il est porteur.²²

Le film est scandé par le rythme de la tempête, par la progressive agitation de la mer, dont les vagues gigantesques finissent par s’élever au-dessus de la jetée, pour lentement s’apaiser “après cinq semaines”, quand l’île fait le bilan des dommages. Le cadavre d’un marin est projeté sur les écueils et la “Fleur-de-lisieux” n’est pas rentrée au port.

La tempête, figure mortifère qui incarne, dans le cinéma d’Epstein, l’idée du devenir et de la transformation,²³ donne au projet de *Au péril de la mer* une unité de temps, même si les péripéties des gardiens Stéphane et Pierre et des marins Rouzic et Barnabé ont probablement aussi pour fonction d’articuler le thème, déjà abordé dans *Mor-Vran*, de la peur provoquée par l’isolement des surveillants de la mer et par le risque élevé de naufrages.²⁴

Le sujet de *Les Feux de la mer*²⁵ et en partie de celui de *Le Tempestaire*, trouve son origine dans ces deux événements, comme en attestent les passages suivants.²⁶

Cette fois l’équipe de garde est composée du vieux Stéphane et du novice Pierre. Du haut du phare, Stéphane montre à Pierre le secteur confié à leur surveillance, où chaque roche, couverte de brisants, a sa tragique histoire et où les lames n’ont pas fini de déchiqeter des épaves encore visibles.

Dans l’île que la nuit va envelopper de ses brumes, sous les toits de chaume, on se réunit pour la veillée. [...].

Le lendemain les sémaphores annoncent que le mauvais temps va empirer en forte tempête. Les pêcheurs se hâtent de mettre à l’abri leurs embarcations et leurs engins.

Barnabé, un pêcheur, fils de Stéphane et beau-frère de Pierre, les gardiens de phare, malgré les supplications de sa jeune femme, se risque à sortir en mer, avec son matelot Rouzic [...].

Du haut du phare, Stéphane et Pierre suivent avec inquiétude la téméraire navigation de leurs fils et beau-frère.

La tempête se déchaîne soudainement, et le petit voilier de Barnabé se trouve vite désemparé, entraîné par les courants vers le grand large.

Stéphane et Pierre donnent l'alarme qui est transmise par les quatre autres phares, par les trois sémaphores de la région. [...]

Tandis que les héroïques équipages des sauveteurs luttent contre les éléments en furie, la vieille mère du matelot Rouzic s'adresse à Tanguy, l'innocent sonneur de cloches, qui passe pour être "ami des vents" et savoir siffler d'une certaine manière, du haut de son clocher, pour apaiser les tempêtes.

Mais Tanguy craint de compromettre sa réputation qui lui rapporte quelques piécettes, en sifflant vainement sous un ciel trop menaçant. Il se récuse, disant qu'aujourd'hui le "Cap'taine Nord" est vraiment trop fâché. [...]

La nuit tombe. La tempête redouble de violence. Les sauveteurs continuent leurs recherches en s'aidant de fusées lumineuses. Ils finissent par recueillir Rouzic, agrippé de toutes ses dernières forces à la hampe d'une marque sur un écueil. [...]

La tempête ne diminuant en rien de violence, ce sont les gardiens de "La Jument", qui vont se trouver en danger. Les lames vont jusqu'à coiffer d'écume la lanterne. Cela prouve que la tour s'est inclinée sur sa base, que son assise de ciment a dû se fissurer sous les coups de bélier de la mer. [...]

Le vieux Stéphane soutient paternellement le moral du novice Pierre jusqu'au jour où la mer, enfin, veut bien s'apaiser...

Dans l'île, le corps de Barnabé n'ayant pas été retrouvé, on prépare des funérailles symboliques selon la coutume particulière à l'île d'Ouessant.

Dans la maison du mort, on se réunit en veillée funèbre, autour d'une blanche croix de cire qui représente le disparu.

Mais soudain, [...] quelqu'un frappe à la porte, entre... C'est le "mort" lui-même, Barnabé [...].

Les deux personnages principaux de *Les Feux de la mer* sont là aussi un vieil homme et un jeune, c'est à dire les deux gardiens du phare de La Jument. La visite de l'ingénieur, qui raconte l'histoire des phares, de leurs systèmes d'illumination et de leur développement technologique, correspond évidemment au discours "de propagande" demandé par l'ONU,²⁷ et que Epstein a presque entièrement cantonné dans cette séquence.²⁸

D'autre part, paniqué par une violente tempête, le jeune Victor imagine que la tour du phare s'est inclinée et est en train de s'écrouler lentement. On retrouve donc ici un épisode qui, dans *Au péril de la mer*, n'avait rien d'imaginaire et avait pour protagoniste non pas le jeune gardien, mais le vieil homme. Dans *Les Feux de la mer*, l'épisode se transforme en une hallucination qui rappelle, ne serait-ce que lointainement, celle de *Finis Terrae*, même si elle se résoud presque entièrement sur le plan sonore. La voix off se mêle en effet aux bruits de la mer, tandis qu'on continue à voir Victor assis à son bureau, en proie au tourment, et ce n'est que lorsque l'hallucination atteint son climax, sur les mots "la tour penche" (voix off), qu'un plan montre le phare à la merci de l'Océan en tempête. Le vieux Malgorn rassure alors Victor et l'invite, quand la vedette arrive, à rentrer chez lui à sa place; mais le garçon, fils d'un gardien de phare, refuse et reste seul à La Jument, comme pour aller à la rencontre d'un inéluctable destin.

Si le film ébauche également plusieurs autres micro-histoires, elles sont immédiatement tronquées, signe du grand processus de réduction opéré par Epstein par rapport au

projet de 1938, où la disparition des deux marins Rouzic et Barnabé et leurs funérailles symboliques, le “proella”,²⁹ constituaient des épisodes achevés.

Le “proella”, auquel Epstein consacre une large place dans le projet de *Au péril de la mer*, est un des éléments constitutifs de la société ouessantine. En effet, à travers cette cérémonie, où le corps humain est représenté par une croix en cire ou en bois, on empêche à l'esprit du mort de se disperser: on le réintègre au contraire dans la collectivité qui lui a donné naissance. Ce rite représentait un moyen pour assurer la survie d'une société séparée des autres, qui tolérait certes que des étrangers s'installent à Ouessant et y fondent de nouvelles familles, mais qui freinait vigoureusement le départ des indigènes. Il arrivait parfois que les marins ne revîssent pas de leurs voyages; c'est alors, dans l'incertitude de leur mort, que l'on faisait “proella” pour eux. Plus rarement, il pouvait arriver qu'une personne pour laquelle on avait accompli le rite revîsse saine et sauve, comme cela est raconté dans *Au péril de la mer*. Cet événement, qui devait donner au film son happy end, apparaissait cependant aussi comme un prétexte pour la reconstitution du *Fest'anoc'h* (“Fête ou festin du cochon”), coutume cathartique célébrant la vie, et en l'occurrence, la réintégration d'un membre de la communauté de l'île:

Au deuil, puis à l'effroi devant le “fantôme”, succède la joie. On “tue le cochon” que chaque maison de l'île élève en prévision des grandes fêtes de famille. Le Fest'anoc'h (Fête ou festin du cochon) réunit, en repas pantagruélique, [...] tous les parents et tous les amis de la famille, c'est à dire toute l'île jusqu'au sonneur de cloches, Tanguy, le prétendu “ami des vents”. Chaque invité doit d'ailleurs contribuer aux réjouissances, en apportant un cadea[u] comestible ou buvable qu'il accroche à un pieu ou “arbre” (Fête de l'arbre) dressé auprès des tréteaux du banquet.³⁰

Il est évident que l'insertion de ces rituels dans la trame répond aussi pour Epstein à un souci de type ethnographique, comme le confirment ses propos: “Ce développement dramatique permet aussi de reconstituer de curieuses coutumes locales tout-à-fait particulières à l'île d'Ouessant, et d'ailleurs *sur le point de disparaître de l'usage*.”³¹ Dans les films des années 40, cette composante sera radicalement réduite, au profit de nouvelles recherches.

Dans *Les Feux de la mer*, les épisodes du naufrage et du “proella” ne sont qu'esquissés: entendant les cloches de l'église qui se trouve sur l'île, Victor indique en guise de commentaire que deux pêcheurs ne sont pas rentrés. Les plans de la mer agitée, du cimetière et des femmes expriment alors la crainte que ces hommes soient disparus en mer, et cette éventualité est encore soulignée par le plan d'une dalle, dont l'inscription résume le sens du “proella”: “Ici nous déposons les croix de Proella en mémoire de nos marins qui meurent loin de leur pays”.

Le Tempestaire met en scène un épisode similaire: craignant la disparition de son fiancé, une jeune femme fait appel non seulement aux gardiens du phare, qui sont bien impuissants,³² mais à un voyant, le “tempestaire”.

On peut peut-être repérer dans *Mor-Vran* une toute première ébauche de ce motif, lorsqu'après une série de plans montrant le déchaînement de la tempête, suivie du carton “La mer parle”, un vieil homme apparaît qui tend l'oreille.

Cette référence est plus explicite³³ dans *Au péril de la mer*, même si le personnage de Tanguy ne possède pas encore l'appellation ni les caractéristiques du “tempestaire”. Il

s'agit en effet d'un pauvre sonneur de cloches qui, pour ne pas s'exposer à l'échec, se refuse de "siffler le vent"; ses capacités sont d'ailleurs incertaines (il est celui "*qui passe pour être ami des vents*" et, plus avant, "*le prétendu ami des vents*").³⁴ Pour devenir le "tempête", ce personnage devra subir une métamorphose. Dans un des découpages de *Au péril de la mer*, il est qualifié de "maladroit", et cette connotation ne change pas jusqu'aux premières rédactions du projet du film de 1947.³⁵ Quant à l'attribut de la boule, il sera ajouté beaucoup plus tard, remplaçant l'horizon que le vieux scrutait depuis le rivage,³⁶ ou le coquillage trouvé sur la plage.³⁷

Dans *Au péril de la mer*, le "sorcier" n'est pas caractérisé par un objet spécifique;³⁸ il se définit surtout par son comportement rustre et maladroit, qui sera de plus en plus développé dans les versions successives du projet, et se maintiendra jusque dans les phases initiales de l'écriture du *Tempête*:³⁹ le personnage y utilise ses pouvoirs à des fins de vengeance personnelle, mais aussi pour faciliter la recherche du bois d'épave que les enfants ramassent pour faire du feu chez eux. Le passage à l'attribut de la boule, qui rapproche le "tempête" d'un magicien ou d'un voyant, permet à Epstein de suggérer l'existence de ces mondes parallèles qu'il évoque dans ses écrits⁴⁰ en pensant au cinéma comme instrument philosophique et "clairvoyant",⁴¹ en vertu de sa capacité de concevoir simultanément l'espace et le temps. En effet, tandis que dans *Au péril de la mer* les pouvoirs occultes du "siffleur des vents" lui servent à s'opposer à la force des vents, la force du vieil homme dans *Le Tempête* ne tient pas tant à sa capacité à repousser la tempête, qu'à celle d'agir directement sur le temps et sur sa mobilité. On passe ainsi de l'évocation d'une figure légendaire à un "film-essai" sur le cinéma perçu en tant que philosophie.⁴² Le moment où la boule - instrument de la variation temporelle - se brise, coïncide avec l'irruption du réel (du marin):⁴³ la communication avec d'autres dimensions temporelles est coupée, et l'histoire même du "tempête" s'achève dans cette mort symbolique qui remplace les différentes fins qu'Epstein avait imaginées jusque là, où le vieil homme mourait épuisé.⁴⁴ Dans le film de 1947 ce personnage subit donc un processus d'abstraction et de conceptualisation par rapport à ses ébauches précédentes, jusqu'à incarner la métaphore même du cinéma.

En conclusion, bien que les découpages d'*Au péril de la mer* ne laissent pas présager un film particulièrement innovateur d'un point de vue esthétique,⁴⁵ le projet apparaît comme une occasion de réélaboration et d'approfondissement, mais aussi comme un lieu de gestation, de certains thèmes et de certaines figures majeures du cinéma d'Epstein. Il témoigne par ailleurs une fois de plus de l'attachement du cinéaste aux îles bretonnes, qui doit beaucoup au pouvoir évocatif de l'Océan et des légendes indigènes, et de son vif intérêt pour l'anthropologie d'une civilisation en voie de disparition.

Enfin, c'est précisément dans les deux films qui puisent leur sujet dans *Au péril de la mer*, à savoir *Le Tempête* et *Les Feux de la mer*, qu'Epstein parvient une nouvelle fois, comme cela avait été le cas pour ses films des années 20 et pour *Mor-Vran*, à exprimer ses conceptions théoriques, qui ont atteint à cette période, ses écrits en attestent,⁴⁶ une dimension philosophique.

Je tiens à remercier tout particulièrement Marc Vernet et Martine Azpitarte de la Bibliothèque du Film (Paris) pour avoir autorisé la publication des extraits inédits cités dans cet article. Je remercie également pour sa précieuse collaboration l'équipe de la section Archives de la BiFi, sans laquelle la réalisation de cet article n'aurait pas été possible. Je remercie également Alessia Bottani pour avoir revu la traduction française de ce texte.

- 1 Proverbe du Finistère qu'Epstein prévoit d'insérer à la fin du générique de *Au péril de la mer*. Cf. les "Découpages techniques" conservés à la BiFi, côte Epstein 26 B 13.
- 2 Cf. "Choix entre deux formules de réalisation", BiFi, côte Epstein 26 B 13.
- 3 "*Au péril de la mer*. Synopsis", BiFi, côte Epstein 26 B 13, 3 pp.
- 4 J'ai pu visionner les films mentionnés dans cet article grâce à la rétrospective du Centro di Promozione Teatrale La Soffitta (Università di Bologna) "Omaggio a Jean Epstein", Cinema Lumière, 8-17 avril 2000 et 25 avril - 11 mai 2001.
- 5 J. Epstein, "Nos lions", *L'Ami du Peuple* (11 janvier 1929), repris dans *Ecrits sur le cinéma I* (Paris: Seghers, 1974), p. 194.
- 6 Cf. J. Epstein, "Les Approches de la vérité", *Photo-Ciné* (15 novembre 1928), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 191-93, où Epstein parle d'une sorte de dessein divin que les îliens accomplissent en vivant hors de la civilisation occidentale. L'auteur décrit les habitants de Sein et d'Ouessant comme très différents des bretons du continent, y compris dans leurs traits physiques, presque orientaux, et imagine qu'ils descendent d'une ancienne colonie de navigateurs venus de lieux lointains et inconnus.
- 7 "Il n'y aura plus d'acteurs, mais des hommes scrupuleusement vivants. [...] Un effort truqué est ridicule, mais l'ouvrier qui vraiment s'applique et trime à boulonner son joint, émeut." J. Epstein, *Bonjour cinéma* (Paris: La Sirène, 1921), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 99-100.
- 8 Cf. J. Epstein, "Les Approches de la vérité", cit., p. 193.
- 9 J. Epstein, "Nos lions", cit., p. 196. Dans cet article, Epstein décrit son travail avec les interprètes de *Finis Terrae*, tout en livrant ses observations sur la vie quotidienne des ouessantins.
- 10 Et seulement dans une moindre mesure aux autres films tournés en Bretagne, *Chanson d'Armor* (1935), *La Bretagne* (1937), *La Femme du bout du monde* (1938).
- 11 Présentation de *Au péril de la mer*, BiFi, côte Epstein 26 B 13. Le choix d'enregistrer en prise directe tous les dialogues va dans le même sens. *Ibid.*
- 12 J. Epstein, "Grossissement", *Promenoir* (Lyon), n° 1 (février 1921), repris dans *Bonjour cinéma*, cit., p. 94. Cette double approche au paysage révèle clairement, à nos yeux, comment Epstein réélabore (c'est aussi le cas dans d'autres films) ces deux grands moments de la culture française que sont la tradition romantique et symboliste et l'école naturaliste.
- 13 "Les Approches de la vérité", cit., p. 193. Dans l'original "psychologique" n'est pas en italique.
- 14 "[...] Je remarquai déjà les trois camarades de travail qui devaient être ensuite parmi les principaux interprètes de *Finis Terrae*, scénario dont ces îliens eux-mêmes me fournirent peu à peu presque tous les éléments." J. Epstein, "Nos lions", cit., p. 194. Cf. la déclaration faite à P. Gilson, dans *Pour Vous* (29 novembre 1929) cité par Ph. Arnaud dans "*Finis Terrae*. L'expérience des limites", 1895, n° 18 (été 1995), p. 258.
- 15 R. Odin, "Film documentaire, lecture documentaristante", in *Cinéma et réalités* (Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne/CIEREC, 1984), pp. 263-278.
- 16 R. Abel, *French Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1984), pp. 506-507. Notons que *Finis Terrae* semble anticiper l'aspect pré-néoréaliste et en même temps très onirique de *Toni* (Jean Renoir, 1934) qu'évoque Truffaut dans A. Bazin, *Jean Renoir* (Paris: Janine Bazin/Gérard Lebovici, 1989²), p. 230.
- 17 "Les Approches de la vérité", cit., p. 192.
- 18 Voir l'essai "La Féerie réelle", d'abord publié dans *Spectateur* (21 janvier 1947), pour devenir ensuite un chapitre d'*Esprit de cinéma* (1946-49) (Paris: Jeheber, 1955), puis repris dans *Ecrits*

sur le cinéma II (Paris: Seghers, 1975), pp. 44-45, où l'on peut lire: "La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini par épuiser, par nous expliquer entièrement, par cesser même de voir. [...] Le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien n'a été compris, dont peut-être rien n'est compréhensible." (p. 45).

19 Carton final de *Mor-Vran*.

20 Pour une analyse de *Finis Terrae*, voir R. Abel, *op. cit.*, pp. 500-507 et Ph. Arnaud, *op. cit.*

21 *Op. cit.*

22 Un carton: "Sur ces côtes, il n'y a pas de mois sans deuil. Deux des trois cimetières sont réservés aux naufragés." On peut ajouter, et cela expliquera peut-être en partie la sombre atmosphère du film, qu'Epstein rejoint l'archipel pendant la saison hivernale, quand de grandes tempêtes l'isolent du continent. Pis, l'embarcation qui abrite la troupe est violemment balotée pendant deux semaines par une mer déchaînée, ce qui laissera au cinéaste le souvenir d'une expérience choquante. Cf. Brochure d'accompagnement du film, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Rondel. Voir aussi J. Epstein, "L'Île", *Cinéa-ciné pour tous* (juillet-septembre 1930), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 205-222.

23 Epstein considère également la mort comme un processus de transformation, que l'on pense par exemple à *La Chute de la maison Usher* (1928) ou à certains écrits comme "Quelques notes sur Edgard Allan Poe et les images douées de vie", *Photo-Ciné* (avril 1928), "Du Croisic à Ouessant", *Les Arts mécaniques* (décembre 1928) réélaboré dans "Le cinéma dans l'archipel" (1928-1929), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., respectivement pp. 187-188 et 196-200 et "L'Île", cit. Dans les derniers deux articles cités, qu'Epstein rédige pendant ses séjours en Bretagne, sa réflexion sur la mort se radicalise. Pour une analyse approfondie de la figure de la tempête, voir Ph. Dubois, "La Tempête et la matière-temps ou le sublime et le fugal dans l'œuvre de Jean Epstein", in J. Aumont (sous la direction de), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe* (Paris: Cinémathèque Française, 1998), pp. 267-323.

24 Dans un entretien radiophonique du 1948 portant sur *Les Feux de la mer*, Epstein déclare, tout en se référant au "démon de la perversité" de Poe, avoir toujours eu peur de la mer, et en avoir été de ce fait toujours attiré. Dans *Hommage à Jean Epstein. Une évocation de René Jeanne et Charles Ford*, mise en scène de Jean Quercheron, Radiodiffusion-Télévision Française (8 avril 1953); repris aussi dans *Jean Epstein*, émission "Mardis du cinéma" (19 avril 1988) de la Radiodiffusion-Télévision Française.

25 Cf. aussi la lettre de Marie Epstein (sans destinataire indiqué) du 27 septembre 1992, BiFi, côte Epstein 26 B 13 et le beau texte de V. Guiguéno, "Deux mémoires en exil", in J. Aumont, *op. cit.*, pp. 325-336.

26 Extraits de "Au péril de la mer. Synopsis", BiFi, côte Epstein 26 B 13.

27 Cf. la documentation conservée à la BiFi, côte Epstein 79 B 20, en particulier le document "Traitement".

28 V. Guiguéno a montré comment le film, sans se soustraire totalement au discours de propagande requis par la commande de l'ONU, se concentre cependant sur la peur du jeune Victor, en faisant affleurer un temps des gardiens, temps cyclique marqué par ces sentiments universels que sont la solitude et la crainte de la mort, qui s'oppose au temps chronologique, linéaire et rationnel de l'ingénieur. Cf. *op. cit.*, p. 330.

29 Le "proella" a disparu avec l'émigration des jeunes dans les années 60. Cf. F. Péron, "Le Proella, ciment profond d'une société", in *op. cit.*, p. 255.

30 "Au péril de la mer. Synopsis", cit.

31 J. Epstein, Présentation du film, cit. C'est nous qui soulignons. Le souci anthropologique se double souvent chez Epstein d'une fascination pour la légende, comme il l'affirme lui-même par ex. dans un des documents préparatoires à *Le Tempestaire*. Cf. "Le Tempestaire", BiFi, côte Epstein 78 B 20.

- 32 La technologie des phares ne parvient pas à venir en aide à la jeune fille, la science n'étant pas pour Epstein suffisante à la connaissance. Cf. Ph. Dubois, *op. cit.*, en particulier p. 323. Comme on l'a indiqué plus haut, un contraste semblable est mis en scène dans *Les Feux de la mer*, cf. note 28.
- 33 Cf. aussi la lettre de Marie Epstein, cit.
- 34 C'est nous qui soulignons.
- 35 Documents conservés à la BiFi, côte Epstein 78 B 20.
- 36 Cf. "Découpage technique", conservé à la BiFi, Epstein 26 B 13, quatrième document, p. 8.
- 37 Cf. le traitement de *Le Tempestaire*, BiFi, côte Epstein 78 B 20, dossier 2, 5 pp.
- 38 A l'exception d'un aspirateur que la mer déchaînée a ramené sur la rive et que Tanguy, dans une des versions du projet (deuxième "Découpage technique", et "Traitement avec action dramatique", BiFi, côte Epstein 26 B 13), lève vers le ciel comme pour mieux appeler les vents.
- 39 Cf. par ex. "Le Dernier tempestaire", BiFi, côte Epstein 81 B 22.
- 40 Par ex. dans *Photogénie de l'impondérable* (Paris: Corymbe, 1935), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 249-253.
- 41 *Ibid.*, p. 250.
- 42 Dès *Bonjour cinéma*, on lit à plusieurs reprises dans ses écrits que le cinéma peut ne pas être art, mais qu'il est sûrement connaissance, idée qu'il a développée de manière plus systématique à partir de *Photogénie de l'impondérable*, cit. En ce qui concerne plus directement *Le Tempestaire*, cf. Ph. Dubois, *op. cit.*
- 43 Cf. Ph. Dubois, *op. cit.*, p. 323.
- 44 Cf. la documentation relative au film. BiFi, côte Epstein 81 B 22.
- 45 Les documents de préparation du film, qu'il serait intéressant d'analyser plus en détail, révèlent une structure conventionnelle où une voix off commente les images. D'autre part, un des découpages de *Au péril de la mer* présente le film comme une œuvre de propagande pour l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris (1937). Une autre version met quant à elle l'accent sur certains produits industriels dont le film pourrait éventuellement faire la réclame par la mise en évidence des marques. Cf. BiFi, côte Epstein 26 B 13.
- 46 *L'Intelligence d'une machine* (Paris: Melot, 1946), *Le Cinéma du diable* (Paris: Melot, 1947), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 255-334 et pp. 335-427 et *Esprit de cinéma*, cit. pp. 9-128.

PROJECTS & ABSTRACTS

BREAKING NEW GROUND: JEAN DESMET AND THE EARLY DUTCH FILM TRADE AND CINEMA EXHIBITION (1907-1916)

Ivo Blom / PhD Thesis Summary

Universiteit Amsterdam

Since 1957 the *Netherlands Filmmuseum* has been in possession of the Desmet Collection which contains the estate of the cinema owner and film distributor Jean Desmet (1875-1956). This collection has brought about a fundamental change in the writing of film history through the rediscovery of genres, filmmakers and national cinema cultures along with color in silent films. It gained the museum a reputation in the field of film preservation, notably of early and colored film stock. Just as important, however, is the surplus value represented by the collection of films, publicity material and business archive as a unity of text and context.

The Desmet collection comprises almost nine hundred (mainly foreign) films, a collection of publicity material and a business archive. These three sources form the basis of a reconstruction of Desmet's career: first in the fairground business and subsequently in cinema operation and film distribution. The history of Desmet's career offers not simply an abstract of an individual character and his motivations, but also epitomizes transformations in the world of cinema. Over a period of ten years the world of cinema experienced radical change which Desmet did not simply witness but also helped to bring about. Given the insufficiencies of Dutch film production Desmet became a link between film production abroad and film exhibition in the Netherlands.

Desmet is not only merely representative of the rise of the permanent cinema and the coming of the film distributor. His fortunes also encapsulate a series of structural changes within the culture of permanent cinemas and film distribution. In film distribution these changes involved the introduction of film rental, the beginnings of the long film, the introduction of the monopoly distribution system, organization and periodic transformation of the products on offer. In the business of cinema operation change implied specialization, the creation of fixed theatre venues, hierarchies, selectiveness and expansions of scale. These transformations were not confined to the Netherlands but took place in the rest of Europe. Indeed, they were first set in motion by other European countries. It is thus necessary to situate Desmet in his larger European context. To what extent can we speak of a European film culture and where do the national differences lie?

This investigation engages in detail with three studies which touch upon or accord a central place to film distribution during the period in which Desmet was active as a cinema operator and distributor: Janet Staiger's article "Combination and Litigation: Structures of US Film Distribution, 1896-1917," Kristin Thompson's *Exporting Entertainment* and Corinna Müller's *Frühe deutsche Kinematographie*.¹ Staiger's study shows the full extent to which the coming of the long film affected film distribution in America. Thompson examines the differences between the American and European

film trade during the silent era. Müller discerns five important changes in the German film world in the years before the First World War: the coming of permanent cinemas, the rise of film distribution as a separate branch of business within the industry, the replacement of film purchase by film rental, and the breakthrough of the long film – with the so-called “exclusive” film or monopoly film following closely in its wake. She regards the long film as both the principal motor of change and the solution of an economic crisis in the film industry.

Like Müller, this study of Desmet covers the short period of a decade. This makes it possible to perform a “deep-focus” treatment of the Dutch film trade and cinema operation during a period in which both are passing through great structural change. The investigation assesses the extent to which the changes noted by Müller as crucial for Germany also apply to the Netherlands. The key questions are: what was Desmet’s role in the development of Dutch film culture between 1907 and 1916? This question is central to the present study and in order to answer it Desmet has been situated in the context of structural change. Linked to this core question are two secondary questions. What changes occur in Dutch film distribution in general and in Desmet’s in particular in the years 1907-16? And may an unusual source such as Desmet’s business archive, along with its films and publicity material, be seen to tell a different story about early film distribution, cinema operation and film exhibition than the one that might have been obtained from the more popular sources? Proceeding from here, the study concludes by considering the degree to which the story of Desmet confirms, qualifies or contradicts the picture presented by the previously mentioned authors.

The chapters are arranged partly chronologically but are divided for each period into thematically separate treatments of film purchase (foreign imports), film rental (Dutch clientele), cinema operation and competitive distribution. Thus structural changes, such as the arrival of the long film, are examined within the framework of both sales and competition.

Chapter 1 describes Desmet’s arrival in the world of cinema. In 1907 after running fairground attractions such as a Wheel of Adventure and a helter-skelter which he advertised as a “Canadian toboggan,” he introduced his traveling cinema, The Imperial Bio. A look at Desmet’s programs clearly shows the shifts in the type of films available. Chapter 2 frames Desmet’s traveling cinema years within the transformation of early Dutch film distribution at the hands of Anton Nöggerath (sen. and jun.) and Pathé.

Desmet’s golden years as cinema operator and film distributor were the years 1909-14. His activities during this period are treated in chapters 3, 4, 5 and 6. Chapter 3 is devoted to cinema operation, film exhibition and programming. Chapters 4, 5 and 6 deal with Desmet’s pre-war film distribution and are divided into a chapter on his acquisitions abroad, set against the background of the European distribution network at the beginning of the second decade (ch.4); a chapter on his rentals in the Netherlands (ch.5) and a chapter dealing with his Dutch competitors (ch.6). All three chapters discuss structural changes such as the introduction of the long film, and new trends such as variations in the kinds of film on offer.

The impact of the First World War on Desmet’s distribution and cinema business is treated in chapters 7 and 8. Where chapter 7 centers on Desmet’s purchasing, clientele and competitors, chapter 8 focuses on his film presentations and cinemas. Desmet’s activities as a distributor and cinema operator after 1916 flow over into his new career,

during which he remained still partly active in the film world. Chapter 9 deals with Desmet's "afterlife," his new existence as financier and property owner, and the "after-life" of his films after 1916 until they were incorporated into the Filmmuseum in 1957. The concluding chapter returns to the recurring themes of the chapters, such as the Dutch situation within international perspective; the infrastructure of cultural life; local differences; the issue of sourcing; and Desmet's personality, his career and his thoughts about the world of cinema.

An English-written edition of the PhD thesis, richly illustrated, is forthcoming with Amsterdam University Press

- 1 K. Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market* (London: BFI, 1985); J. Staiger, "Combination and Litigation: Structures of US Film Distribution, 1896-1917," *Cinema Journal*, vol. 23, no. 2 (Winter 1983), pp. 41-71; C. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912* (Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, 1994).

MOVING THE MODERNIST IMAGINARY: CINEMATIC INTERVENTION IN THE FRENCH AND AMERICAN AVANT-GARDE, 1920-1935

Jennifer Wild / PhD Thesis Project
University of Iowa

“Moving the Modernist Imaginary: Cinematic Intervention in the French and American Avant-Garde, 1920-1935” is an interdisciplinary, trans-continental study of modernism that emphasizes the growth of the theoretical and practical interest in cinema in primarily Parisian and New York modernist art communities. Grounded upon the emergence of experimental cinemas in Europe and America that stem from American literary modernism and straight photography, and from the movements of the historical avant-garde such as Cubism, Dada, Surrealism, and constructivism, as well as the collective, theoretical and practical enterprise of the French Impressionists, this study reconsiders the central moments of cinematic exhibition, criticism, and theory that manifested in the spaces and publications formerly devoted solely to the plastic arts. In turn, this project launches a new consideration of the modernist transformation in the arts by way of cinema. This dissertation questions not only the degree to which cinema challenged the institutional control of the traditional arts, the traditional arts’ hold on the popular and avant-garde imagination, but also the hegemonic parameter of the fine arts. The central, resulting thesis of this study posits that the discursive terrain of the cinema in fact initiated a new, modernist dynamic based upon an inter-arts discursivity, temporality and visuality associated with an expansion of the attributes of modernity – a critical expansion only the moving image could foster.

Presently, it continues to be all too easy to contain the circulation, exhibition, and hybridity of experimental film production and the fine arts of the 1920s in proximate yet distinct realms. For a fuller historical and theoretical account of modernism, it has become increasingly important to examine how cinema, in its varied manifestations during this period, demands a place within the cultural framework for the arts, and therefore presents a viable material, conceptual, and theoretical alternative in which artists could ground an aesthetic and ideological critique of modernity. We need only consider the presence of cinema in exhibition spaces formerly devoted to painting – the Salon d’Automne, and the Musée Galliera, for example – to see that the “alternative cinema network,” as Richard Abel identifies the French avant-garde, represents an interesting, if not somewhat contradictory exhibition strategy if seen within the long history of critique and cession from the national structures of fine art exhibition in France by independent artists. The “museumification” of cinema during this period is admittedly and effort of legitimisation for this heretofore dominant an narrative distraction; however, the importance of the gallery, most importantly in New York, as an initial, intermediary zone of cinema, literature, and the plastic arts, cannot be underestimated. It is this level of integration that supplies the first significant paradigm shift in the conception of modernism, that bridged the often opposing strains of modernist production

in art, literature, and cinema, and that finally complicated the terms and parameters of modernism by film's own ties to the popular, and to economic and technical necessity.

To an equally important degree, the inclusion of cinematic discourse in publications formerly centered around modernist literary experiment – in America *The Dial*, *The Little Review*, and *Broom* –, not to mention the grown of French inter-arts publications such as *Le Crapouillot*, *Le Gazette des Sept Arts*, and *L'Esprit Nouveau*, suggests that the direct influence of cinema upon early 20th century literary modernism and its communities is a central, however repressed, area of study. Certainly, the cinematic influence in the writing of Dos Passos or E. E. Cummings, to name two writers at the center of the American project, is clearly marked; however, the expanse of cinema's influential dynamism in the enterprise of literary modernism in terms of a pictorial and organizational plasticity in their pages is an area of consideration that is taken up in this project. In this respect, the pre-war pages of Ricciotto Canudo's *Monjoie*, the early 20s efforts of Jean Epstein's *Bonjour cinéma*, and Breton, Aragon, and Soupault's *Litterature*, are studied as evidence of cinema's impact on the traditional art of literature and its criticism.

During the important decade of the 1920s, the industrial cinema of Hollywood solidified its narrative form as well as its popular dominion abroad thanks to the effects of WWI on European production centers. On the one hand, the cinema is, from this standpoint, clearly the ultimate manifestation of mass spectacle entertainment toward which both European and American avant-gardeists were often quite ambivalent. On the other hand, however, the 20s and early 30s is an era wherein a thoroughly art-centered film discourse begins to further transform the modernist and cinephilic enterprise most significantly in France. Indeed, the experimental film form becomes for the diversely positioned practitioners of the avant-garde an important secondary pattern of response in their sustained critique of the institution of art and high culture. As a secondary provocation, these films and their theory elaborate the modernist notions of perception, spectatorship, exhibition, and economics, as well as demonstrate the degree to which the cinema was perceived as a medium naturally, ontologically, embedded within the modernist "great divide," as Andreas Huyssen calls it, between high art and mass culture. Thus, this dissertation makes clear how the cinema offered a range of perceptual and representational strategies for the avant-garde's praxis to everyday life, as well as how the cinema becomes a means through which modern artists could further intervene in the historical evolution of the traditional arts. A close examination of the appearance and production of films within the spaces, publications, and communities of American and French avant-garde movements complicates and expands the often neat theoretical and historical parameters past theories of modernism have used to understand the lineage of modern experiment in the arts.

By tracking the inclusion of cinema in these modernist spaces and formations traditionally aligned with painting and literature, my aim is also to introduce the following criteria to the modernist dialectic as it has been understood, after Adorno, as a complex set of interactions with urbanity, and the academicization and historicization of art: the cinema generally, and the American industrial cinema specifically. To incorporate the American industrial cinema's place in the historical avant-garde's culture, theory, and, importantly, imaginary, is indeed to reframe the continental divide between France and America. Insofar as modernism has been normatively framed as a one-way flow from Europe to America, the European avant-garde's reception of the American feature film

presents a definitive fissure in the theorization of European – and American – modernism. While the historical avant-garde's theory of the American cinema becomes a traceable, trans-Atlantic dialectic with America and mass culture, their specific interest in Chaplin and DeMille, for example, further complicates the modernist divide between high art and mass culture. This project considers the film experiments of Sheeler and Strand, Dulac, Epstein, Ray, Clair, Duchamp, and Watson and Webber, to name a few, as equally important as Canudo's and Epstein's elaborate theoretical considerations of Charlot – perhaps the most important figure from the American industrial cinema to the European avant-garde. By evaluating the difference between the American and European avant-garde's interest in mass-cultural cinema, this project also considers the degree of appropriation of and interaction with mass cultural form and figuration to a modernist end on both sides of the Atlantic.

Founded on a desire to wed the themes and recurring theses in the study of modernism, the avant-garde, silent cinema, and modernity, this project provides a new methodological account of the trans-Atlantic flux and exchange surrounding cinema's intervention, disruption, and contribution to modernism in the arts. While my interdisciplinary research undertakes to link certain non-filmic texts and theoretical and literary traditions into the canon of early avant-garde cinema, my most important goal is to re-orient our historical understanding of the interdependence between modernist experiment in the arts and in the cinema, and to clarify the full range of impact the cinema had on the arts and its culture during this period. It is from here that modernism can be newly understood in its post-cinematic incarnation. Yet, beyond challenging the continental divide that frames the proliferation of the modernist project as a one-way flow from Europe to America, this thesis aims equally to disrupt the disciplinary divide between film studies and art history. It is the central work of this thesis to discover what this particular divide has stymied, neglected, or repressed in the study of American and European modernism in the arts after cinema.

OUVERTURE D'UN CHANTIER DE RECHERCHE

Michèle Lagny

Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération*; Archives du futur (Paris: CNRS, 2000), 318 p., index

Dans *Clio de 5 à 7*, Sylvie Lindeperg mène une étude très précise des *Actualités Françaises* à la fin de la guerre et durant la période de la Libération. Le titre est un peu énigmatique et cinéphilique, mais l'ouvrage participe d'une aventure qui se développe très largement en ce moment, puisque partout sortent des travaux sur les actualités et journaux cinématographiques, comme *NO-DO, Il tiempo y la memoria* en Espagne, assorti d'une cassette, sous la direction de Raphaël Tranche et de Vicente Sanchez-Biosca, *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50* en Italie, sous la direction d'Augusto Sainati.

Les bandes de *France-Actualités*, devenues en septembre 1944 *France-Libre-Actualités*, puis en novembre *Les Actualités Françaises*, sous contrôle du Comité de Libération du Cinéma Français (CLCF) conservées à l'INA, sont désormais accessibles, grâce à l'ouverture aux chercheurs de l'Inathèque à la Bibliothèque Nationale de France: de plus elles peuvent être explorées avec précision grâce à l'outil informatique, même lorsque le corpus, comme ici, est important. On n'a donc plus à se contenter d'échantillonnages, faute de temps pour analyser plan par plan (ce qui peut, dans ce domaine, s'avérer productif) tous les films. Joie dangereuse du retour au rêve d'exhaustivité; heureusement Sylvie Lindeperg n'y cède pas, parce qu'elle a d'autres projets que la description interminable des images, de leurs différents contextes et de leurs significations probables.

La qualité de son travail tient donc à l'attention portée aux images comme aux sources disponibles pour les interpréter. Mais aussi à la manière tout à fait originale de transformer l'écriture historique en adaptant "certains principes de l'hypertexte susceptibles d'être déployés dans l'espace de la page" (p. 15): en insérant dans ses chapitres témoignages et interviews, elle diversifie les "voix" et démultiplie les centres. Elle invente ainsi une écriture buissonnante ou "rhizomatique", libérée de la contrainte chronologique, et appuyée sur la "lecture braconnage" reprise à Michel de Certeau: il s'agit en fait de privilégier quelques nœuds de représentations de l'époque, pour en retrouver les métamorphoses et les trajets souterrains jusque dans nos représentations actuelles... Elle tente aussi une réflexion sur le statut des archives audiovisuelles, cette "machine à écrire l'histoire" dont elle veut démultiplier les usages. Nouvelles sources, nouvelle lecture, nouvelle forme d'écriture: le projet suscite l'excitation.

La première partie, "de l'insurrection à la restauration", reste cependant tout à fait classiquement "historique": l'auteur y marque d'abord la "genèse d'un groupe de Presse", puis se consacre à l'examen des bandes pour y discerner sous la "danse des sept voiles", "la composition de l'événement". On voit ainsi très clairement se construire la stratégie de l'information mise en œuvre par les communistes pour, à la fois,

se démarquer des journaux de l'occupation et contenir le désir gaullien de retour à l'ordre; simultanément, Sylvie Lindeperg montre les actions discrètes mais efficaces du gouvernement provisoire pour reprendre le contrôle de la situation. Tradition des études sur la presse oblige, une étude quantitative, visualisée en tableaux, présente les thèmes dominants des nouvelles cinématographiques; l'interprétation des choix opérés prend largement en compte la possibilité de disposer des images, ou de les utiliser pour des raisons aussi bien techniques que politiques. Grâce à la rigueur de l'étude des archives écrites et des thèmes récurrents, on peut mieux comprendre les motivations et les tactiques des professionnels, car on n'oublie pas les techniciens, leurs difficultés et leurs ambitions, mais aussi celles des politiques. L'intérêt du travail est de mettre en évidence toutes les tensions qui se manifestent à la fin de la guerre.

Plus original, dans la pratique historienne, est l'usage du film comme source qui passe par une analyse serrée des images responsables de la mise en scène de l'actualité: leur organisation visuelle et sonore est cernée au plus près, ainsi que la structure des bandes, depuis les simples collages de reportages, avec une brève ouverture musicale et un commentateur unique, jusqu'aux efforts de variations dans les voix et les illustrations musicales ainsi que dans les insertions d'intertitres. Par ailleurs, la comparaison avec les chutes de films (images refusées, donc), les rapprochements très éclairants avec les films de fiction (contemporains ou postérieurs) permettent d'affiner la lecture des actualités (que Sylvie Lindeperg qualifie de "présent hebdomadaire"). Elle s'est servie de son excellente connaissance de la production cinématographique concernant la représentation de la guerre, étudiée dans *Les Ecrans de l'ombre*,¹ où elle proposait cette fois la méthode du "palimpseste". Derrière le film, faire voir le film en train de se faire, et mettre à jour les prismes par lesquels sont passées les images successives de la seconde guerre mondiale dans le cinéma français de 1944 à 1969. C'est au fond cette démarche qu'elle reprend ici, mais en l'associant à l'étude précise des images et de leur organisation par le montage.

En revanche, le projet développé dans la seconde partie ("Vagabondages") est plus personnel et inédit. Il s'agit de saisir comment des "archives du futur", les images analogiques (et sans doute bientôt les images virtuelles issues du numérique) permettent de concevoir le "futur de l'archive". L'image n'est pas un objet mort enfermé dans une boîte, et qu'on pourrait traiter "objectivement", mais un ensemble de représentations sans cesse modifiées par de nouvelles représentations qu'elles ont elles-mêmes contribué à construire. Ainsi, Lindeperg choisit-elle quelques uns des "nœuds" de l'époque: "la scénographie du pouvoir" où elle explore les "deux corps" (réel et symbolique) du général de Gaulle, souvent privé de la parole par les *Actualités Françaises*: on le voit à l'image, mais les responsables (communistes ou sympathisants) lui coupent la parole, le privent du Verbe! "Crime et châtiments" montrent comment sont traités les procès de l'épuration et la mise en accusation de l'Allemagne nazie. Entre ces deux analyses des représentations "événementielles", un chapitre intitulé "l'Écran aveugle" part d'une absence fréquemment constatée (celles des images des camps au moment de leur ouverture) pour interroger le mode de constitution progressive d'une représentation "réaliste" des camps: alors se pose la question du rapport entre archive, témoignage, élaboration de la mémoire et analyse historique. À ce titre, la reprise systématique de l'origine et du mode d'utilisation (décontextualisé) des images employées par Resnais dans *Nuit et brouillard* montre que le succès de ce film a eu pour effet "de cheviller à l'imaginaire collectif et à l'univers mental du public une représentation sub-

stitutive à la réalité du génocide et, ce faisant, de lui faire durablement écran.” (p. 183). La comparaison de cet agencement dangereux à celui d’Alain Jaubert (qui prend d’ailleurs la parole par une de ces “voix (voies?) parallèles”) dans *Auschwitz, l’album de la mémoire*, permet de dénoncer le “vain recours à l’illustration”.

C’est là que Sylvie Lindeperg s’essaie à “l’écriture rhizomatique”, qu’elle oppose à l’écriture linéaire de la démonstration traditionnelle, et à l’écriture arborescente actuellement dominante dans le domaine informatique. Il s’agit de glisser, moins par association d’idées que par juxtaposition d’images, d’analyses ou de témoignages donnés dans leur intégralité, le long des sentiers d’un “vagabondage” revendiqué. Les voix latérales sont celles d’acteurs de l’époque (comme le cadreur attitré du général de Gaulle, Gilbert Larriaga) de cinéastes contemporains (Arnaud des Pallières, à propos de son film sur *Drancy Avenir* et du “débat” - un peu fabriqué - entre Godard et Lanzmann à propos de l’usage des images de l’extermination des Juifs), et de chercheurs indifféremment historiens, comme Annette Wieworka, ou philosophes comme Bernard Stiegler. On sort ainsi du raisonnement fondé sur la consécution/conséquence comme de la règle de la chronologie pure qui fondent habituellement l’analyse historique, pour entrer dans le tissage complexe d’une interrogation sur le devenir de l’événement dans l’imagerie collective, et sur son usage idéologique, politique, voire philosophique. Le chapitre sur l’aveuglement imposé aux Français à propos des camps pose la question de la manière à la fois la plus aiguë, la plus riche et la plus ambiguë; d’autant plus que certains aspects en sont repris dans les pages sur la mise en procès de l’Allemagne qui, elle, a droit aux pires images pour être mieux convaincue de sa responsabilité et de sa culpabilité!

Jamais à court d’idées novatrices, Lindeperg exploite à fond des sources encore trop peu explorées, longtemps méprisées parce que ce sont des images animées, mais pas du “cinéma”, des témoignages, certes, mais terriblement manipulés, et il faut bien le dire, jusqu’à présent difficilement accessibles. Le ton vif du livre en permet une lecture agréable, malgré quelques formules excessivement théâtrales, ou trop démarquées du vocabulaire informatique. Le ton vif en permet une lecture agréable, malgré quelques formules excessivement théâtrales, ou trop démarquées du vocabulaire informatique. Les cinéphiles aimeront voir “*starring*” le général de Gaulle et quelques autres (écouter la “voix parallèle” de Jérôme Bourdon dans “*Play it again, Charles: la télégenie du Général*”, pp. 144-151); les innocents apprendront beaucoup de choses avec plaisir ou indignation, tout simplement. L’actualité du propos est d’autant plus sensible que les “nœuds” choisis préoccupent beaucoup la conscience contemporaine. Les historiens surtout apprécieront de voir poser des questions très contemporaines sur l’opération historiographique. Comment construit-on des “documents d’archives”? Que faire de l’image, ou trop présente, ou absente, ou effacée, ou réutilisée? Comment dépasse-t-on les analyses factuelles sans négliger les faits, l’étude des représentations sans rester prisonnier de postulats idéologiques entêtés autant qu’occultés? Comment évaluer la relation histoire/mémoire? Comment, en remodelant la forme du récit, éviter le risque d’un retour à l’histoire téléologique, qui menace d’autant plus que le monde actuel paraît “impensable”?

Le livre est une recherche personnelle, menée en accord avec l'Inathèque de France et qui donnera lieu à un travail commun entre Lindeperg et l'Inathèque, pour la fabrication d'un CD-ROM sur la constitution des représentations sur la période de la libération et des camps à partir des images matrices parues dans les journaux cinématographiques.

Je publie un compte rendu du même ouvrage dans le numéro de septembre 2001 de la nouvelle revue *Cinéma 02*, éditée par Leo Scherr, qui prend la suite de la première forme de *Cinémathèque*, éditée par la Cinémathèque française.

- 1 S. Lindeperg, *Les Ecrans de l'ombre, La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* (Paris: CNRS, 1997).

CÉISME – CENTRE D'ÉTUDE SUR LES IMAGES ET LES SONS MÉDIATIQUES (UFR COMMUNICATION PARIS III)

Université de Paris III

Présentation

Le professeur François Jost dirige le Centre d'Etudes sur les Images et les Sons Médiatiques (CÉISME). Créé en 1995, à la suite de l'ouverture du Dépôt légal de l'audio-visuel, le CÉISME se propose d'abord d'accueillir et d'impulser toutes les recherches qui s'intéressent à la théorie, à l'histoire, ou à la réception des images et des sons, des documents visuels ou sonores: cinéma, programmes télévisuels, radiophoniques ou écrans d'ordinateurs.

Bien que le CÉISME ne rejette *a priori* aucune discipline, il privilégie la sémiologie, la narratologie, l'analyse du discours et les théories de la réception. Plus généralement, les travaux menés en son sein devraient contribuer à une meilleure compréhension des images et des sons sous toutes leurs formes. Le CÉISME se réunit le premier jeudi de chaque mois.

Thèmes de recherche

- Théorie et réception des documents médiatiques
- Narratologie des images et des sons.
- Énonciation télévisuelle.
- Genres et programmes télévisuels.
- Programmation et identité des chaînes.

Le CÉISME travaille actuellement sur deux contrats de recherche:

1) un "projet de recherche innovant" financé par le conseil scientifique de Paris III sur la théorie et l'histoire de la télévision des années 70 prenant pour objet à la fois la programmation et les programmes. Ce programme réunit une dizaine de chercheurs et s'étale sur trois ans (2000-2002). Partant du constat que la télévision a surtout fait l'objet d'études fragmentaires sur telle ou telle émission (*Apostrophes*, *Cinq Colonnes à la Une*, etc.) ou sur tel ou tel genre (le journal télévisé, le débat, etc.), ce projet affiche une ambition plus large: comprendre la nature des liens qui s'instaurent, à une époque donnée, entre une chaîne et son public. Les années 70 ont été choisies parce qu'elles restent négligées par les chercheurs, alors qu'elles voient l'introduction officielle de la publicité, l'éclatement de l'ORTF et le développement de la télévision régionale. Trois points qui ont donc fait l'objet d'études prioritaires.

2) un programme de recherche intitulé "Films d'animation, micro-culture et globalisation" (action ECOS CoHo1) en partenariat avec l'université de Santiago du Chili. Des

doctorants et deux professeurs sont associés. Le projet "Film d'animation, micro-culture et globalisation" s'inscrit dans le domaine des sciences sociales et de l'homme. Il prétend avancer dans la compréhension de l'impact culturel, communicationnel et social que suppose le grand développement de l'offre et consommation des séries de dessins animés en France et au Chili. L'objectif principal est de faire une description sémiotique de dessins animés de la télévision hertzienne, à partir d'un corpus qui rende compte de la réalité de l'offre et de la consommation de chaque pays, tout en mettant en évidence les différences culturelles, notamment en faisant l'hypothèse que celle-ci est observable au travers l'étude de la programmation.

L'Equipe

Le CÉISME réunit des enseignants de diverses universités et des doctorants, notamment: François Jost, Professeur Paris III; Marie-France Chambat-Houillon, Maître de conférences Paris III; Guy Lochard, maître de conférence Paris III; François Minot, Maître de conférences Poitiers; Yannick Lebtahi, Maître de conférence Lille III; Frédéric Lambert, Maître de conférence Paris II; Spies Virginie, Maître de conférences Université d'Avignon; Rouquette Sébastien, Attaché temporaire de recherche à Paris II; Ioanna Vovou, Attaché temporaire de recherche à l'université de Créteil.

Quelques publications collectives

- J. Bourdon, F. Jost (sous la direction de), *Penser la télévision* (Paris: Nathan, coll. "Médias-Recherche", 1998)
- F. Jost, M-F. Chambat, V. Spies, V. Prost, *La Promesse des genres*, Multimédia conçu en collaboration avec l'INA (1998).
- A. Gaudreault, F. Jost (sous la direction de), *La Croisée des médias, Société et représentations*, n° 9 (mai 2000), en collaboration avec le Centre de Recherche sur l'Intermédialité, Université de Montréal, Publications de la Sorbonne, CREDHESS.

Thèses soutenues

Directeur F. Jost

- Marie-France Chambat, *Pour une théorie de la citation télévisuelle* (Paris III: décembre 1998).
- Valérie Cordier, *Le Fantastique et sa communication à la télévision* (Paris III: janvier 2000).
- Sébastien Rouquette, *L'Espace social télévisé* (Paris III: décembre 2000).
- Virginie Spies, *L'Enonciation télévisuelle à travers les émissions réflexives* (Paris III: décembre 2000).
- Ioanna Vovou, *La Démocratie à l'ère de la télévision. Les débats politiques à la télévision hellénique* (Paris III: décembre 2000).

Habilitations à diriger des recherches

Frédéric Lambert (directeur F. Jost), *Sémiotique de l'image. Contribution à une éducation aux médias* (Paris III: janvier 1999).

Françoise Minot (directeur F. Jost), *Quand l'image se fait publicitaire. Approche théorique, méthodologique et pratique* (Paris III: janvier 2001).

Post-doctorat:

Angel Quintana, *Théories de la télévision des années 50*. M. Angel Quintana est aujourd'hui professeur à Girona (Espagne).

Liens institutionnels

Grâce à une convention signée avec l'Institut National de l'Audiovisuel, où il est responsable scientifique de l'atelier méthodologique "Sauvegarde et restauration", François Jost facilite l'accès aux archives et fonds de l'Inathèque. En dehors des projets signalés ci-dessus, le CÉISME travaille également en étroite collaboration avec le CREM (Centre de Recherche sur les Médias) de l'Université de Metz, et avec l'université de Buenos Aires.

CÉISME – Centre d'Étude sur les images et les sons médiatiques (UFR Communication Paris III)

13 rue de Santeuil 75005 Paris. Tél. 01 45 87 40 74/Fax: 01 45 87 78 91

DEA Sciences de l'information et de la communication

Responsable: François Jost, Professeur à l'Université de Paris III

frjost@club-internet.fr

CARTOGRAPHY OF FILM GENRES IN THE ITALIAN CINEMA

Università Cattolica di Milano / Università di Firenze / Università di Pavia /
Università di Pisa / Università di Udine

Research on film genres, especially in the Italian tradition, has often been characterized as particular: single genres (for example the inquiry on the Italian comedy) or single trends (the exemplar case is the spaghetti western) have been investigated, at times with great specificity, without considering the overall frame, which treats the development of the history of national cinema, or the cultural context in which they were placed. There certainly exist studies of the field as a whole. However, it seems that the analysis which will highlight the permanence of certain genres (one can think of melodrama which takes different forms in the twenties, thirties, and between the forties and fifties, yet maintains very similar narrative structures) or will highlight the relation between film genres and narrative trends in other media (television, for example; one can think of movies from the fifties based on literature or on TV scenarios) has yet to be developed. Today there is a revival of interest in film genres, especially evident in the international domain. The key to this revival seems to be the idea that these genres are dynamic phenomena, capable of mutation and reorganization, and consequently phenomena that elude the classificatory approach characteristic of traditional research on film genre. Nevertheless, Italian cinema has not significantly positioned genres in the articulate and dynamic communicative processes nor it has promoted any relationships between film and other cultural and artistic series. In addition, research on Italian film genres lacks an articulate mapping of overall phenomena from the historical and philological points of view (a start in this direction was made Quaresima, Raengo, Vichi in *La nascita dei generi cinematografici*,¹ even if this work is not exclusively dedicated to Italian cinema) as well as from the points of view of fruition and consumption.

The proposal of the Cartography of Italian Film Genres aims to give a comprehensive view of the inquired area. In particular, the research will aim at recognizing the recurrence of some structures of genre, over years, in different types of cinematic production, by individuating constant and variant in styles and narratives. In addition, the research attempts to reconstruct the characteristics of different genres and trends of Italian motion pictures: those well-known, as Italian comedy, as well as those less known such as fantasy, by tracing the appearance, the development and the decline of every genre. Furthermore, the research will compare every genre with analogue genres in the other national cinematographies, or with analogue genres in other types of symbolic production (literature, television, etc.). In the end, the research will aim at the reconstruction of the production as well as cultural context which marks the appearance of every genre and the main patterns of genres consumption. In the background, there will be two other points of interest. In the first place, a reflection on the role of genre in mass culture will be developed (as it is well known, according to one of the current hypothesis in the mass-mediology what is

consumed are genres, not texts). In this regard, the problem of authorship and similar problems will be examined. In the second place, the relationship between the structure of the genre and broader narrative structures will be investigated, connecting the genre with the symbolic productions specific for every society. The problem of forms and proper functions of narration (for example, the capacity of the story to give a “model of reality” and, at the same time, to activate an “entertainment”) will be treated in this context with significance. The methodological research will be focused on relations between genre and serial production. The research aims to trace the map of Italian film genres by significantly advancing the knowledge of the field through publications and conferences as well as by using specific tools (bibliographies, filmographies, base data) which will favor further inquiries. The research aims to achieve the following objectives:

a) Filmic and bibliographic reconnaissance of materials inherent to the research will be carried out in film archives, libraries, and at national and foreign foundations. Publication of the filmographies and bibliographies of general as well as specific character, concerning the single genre and on the inquiry of every unit of research. Realization of a computerized data base will make all the gathered materials available locally as well as via Internet.

b) Realization of the editorial series specifically dedicated to the scientific contributions produced by the units of research, publication of monographic international journals and the organization of international conferences. Publication of essays in the already existing editorial series.

c) Realization of the computerized data base, accessible locally as well as via Internet, constructed by the indexes of consumption (takings and attendance) and by the testimonials of the spectator experiences (in the form of the testimony as well as in form of memory of consumption).

d) Establishment of a digital archive of shots of situations, places, characters and gestures and the individuation of the isotopies and variants from a thesaurus of key words which allows access to images and the formal and narratological individuation of the underground connections between the genres.

e) Editing of contributions and results of research oriented and destined to converge in the editorial project of the History of Italian cinema promoted by the National School of Cinema (Scuola Nazionale di Cinema).

The project is promoted by

- Sandro Bernardi / Università di Firenze (alessandro.bernardi@unifi.it)
- Francesco Casetti / Università Cattolica di Milano (casetti@mi.unicatt.it)
- Lorenzo Cuccu / Università di Pisa (l.cuccu@arte.unipi.it)
- Alberto Farassino / Università di Pavia (farassino@iol.it)
- Leonardo Quaresima / Università di Udine (lquaresima@iol.it)

1 L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici/ The Birth of Film Genres* (Udine: Forum, 1999). Atti del VI Convegno internazionale di studi sul cinema. Università degli Studi di Udine 1998.

FILM AND ITS MULTIPLES

IX International Film Studies Conference Udine, March 19-23, 2002

Call for papers

In the early years of film, its originality peacefully coexisted with its *repeatability*, that is, with the *plurality* of versions. Projectionists had also the responsibility of “editing” which further enhanced a regime in which individual products were subjected to multiple modes of existence. The “work” (the view or the short fiction film) became an abstract entity, a series of different forms of actualisation, more than a stable entity with a definite identity, which could bear variations and corruption. In other words, at its birth, cinema combines a fascination for novelty with one for repetition, while the novelty itself is independent from any notion of uniqueness and authenticity (except cases in which there was the need to cling to singularity to contrast competition and protect legal rights).

The following phase of institutionalisation (i.e., the phase of the rise of art film, author cinema, the feature length film and monopoly distribution, as well as copyrights issues) causes films to acquire the status of “works” (works of art or of the culture industry, where their circulation is dependent upon their authenticity). However, the notion of *seriality* remains both at the level in which film is conceived and circulates, thus problematizing the opposing tension toward uniqueness. Processes of multiplication are furthermore increased by the international circulation of films, although in this case multiplication is focused on the need of the foreign market and purposely differentiated.

The fast evolution of the modes of representation and of the institutional models (and of cultural frameworks and issues of taste as well) also brings about the widespread practice of *remake* and draws attention to the status of each print.

In the late ‘20s, with the advent of sound, a situation that seemed quite settled, begins changing – and once again towards the multiplication of the modes of existence of individual works. The *multiple versions* of the first years of sound film result in the institutionalisation the phenomenon in terms of ways of production and of representation, and also of the processes of theoretical qualification of film as an “object.”

The IX International Film Studies Conference – organised by Udine University in cooperation with other Institutions – will be devoted to the exploration of these processes and frameworks, specifically concerning the years from the birth of cinema to the early ‘30s (although, as it has been frequently done by the Udine Conference, consideration will be given also to later periods, up to the present time). In connection with the research project called “Topography of Italian film genres,” a section of the Conference

will be devoted to the analysis of these phenomena in Italian cinema. Room will be also given to the processes that regulate the phenomena of plurality within the textual system of television: the idea is that a theory of early or silent cinema has a lot to say also about the present situation.

Some proposals and conceptual areas are described below. Consistently with the tradition of the Udine Conference, they are linked to historiographical perspectives as well as theoretical and methodological ones.

Multiples. The multiple conditions of existence of films in the early years of cinema raise issues that go beyond the study of a particular regime (which includes, among other things, phenomena such as *plagiarising* and *counterfeit*). They rather offer a privileged viewpoint for the definition of the “object” early cinema.

Seriality. The plurality of the film text is also expressed by seriality. While grounded on processes that follow specific protocols, seriality in all its forms (episodic narration, series of films with the same actors) contributes to enlarge the boundaries of the text, making it multiple as opposed to singular.

Remake. This is maybe the best known pattern of multiplication of a text. The procedures employed in a remake collide with categories such as originality and singularity even when they take place within a framework of institutionalised acceptance of the plurality of the enunciation. Because of its circulation and of the variety of strategies employed, the remake is one of the most important phenomena within this framework.

Genre. Genre is the most fundamental criterion of regulation of modelling and recognition. It can be easily considered the area in which the plurality of the text finds its strongest regulation and institutionalisation – to the point of challenging the notions of work of art, original, authorship, while at the same time offering a context for their surreptitious survival.

Auteur. The plurality of the film text questions or at least relativizes the primacy of the author. The research project already pursued by the Udine Conference in 1996, can be further developed within this new perspective.

Cultural models. The processes of adaptation of a film to a different market cannot be confined to processes of translation (linguistic translation or even adjustment of characters and situations). The whole textual (and cultural) system undergoes reformulation. All the issues raised by the silent era practice of editing films for the foreign market, with few exceptions, hasn't been fully researched yet.

Multiple versions. Within a short period during the early sound film a new model takes on, based on a radical mutation of the modes of production and enunciation. This model constitutes (within an already highly institutionalised, if not “classical” phase) the most daring attempt to dismantle the singularity of the work and the humanistic notion of the author. Such phenomenon has been already given attention at the historiographical level; however, the broader theoretical implications have yet to be explored.

Intertextuality and intermediality. The multiplicity of cinema also sprung from the encounter of the film text with different expressive systems, themselves affected by phenomena of seriality and plurality. Intertextuality as a broader line of inquiry can be a useful point of reference.

Plurality induced by restoration. The new interest in the philological aspects of film and the increasing number of restorations has brought new light on the plurality of texts. The traditional coexistence of different copies is replaced by a situation in which one copy strives to become the point of reference for all the others. Interestingly, this copy is itself fraught with plurality given the provisional nature of restoration.

No theory. Film genres and (although to a lesser extent) phenomena of seriality have been part of film theory for long. Why hasn't a theory of the most radical forms of plurality of film yet been articulated? Why isn't there a theory of the remake – its most striking actualisation?

For further information, please contact

International Film Studies Conference
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali
Via Antonini 8, I-33100 Udine
Fax ++ 39/0432/556649
udineconference@libero.it
www.uniud.it/udineconference/

Deadline for submitting proposals
November 10, 2001

Printed in Italy
October 2001

