

CINEMA & Cie
International Film Studies Journal

Editorial Board

Richard Abel (University of Michigan)
François Albera (Université de Lausanne)
Rick Altman (University of Iowa)
Sandro Bernardi (Università di Firenze)
Francesco Casetti (Università Cattolica, Milano)
Lorenzo Cuccu (Università di Pisa)
Thomas Elsaesser (Universiteit van 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 (Universitat de València)
Irmbert Schenk (Universität Bremen)

Editorial Staff

Francesco Pitassio, Cosetta Saba,
Paola Valentini, Laura Vichi
and Alice Autelitano, Frances Guerin,
Veronica Innocenti, Valentina Re,
Dick Tomasovic, Jennifer Wild

Co-ordination

Francesco Casetti, Leonardo Quaresima

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



Ricerca nazionale interuniversitaria Cofin 2002 ex 40%
La tecnologia nel cinema. La tecnologia del cinema/
Technology in the Cinema. Technology of the Cinema.
Unità di ricerca dell'Università di Udine: La tecnologia
e il cinema italiano negli anni Venti e Trenta. L'avvento
del sonoro. Le rivoluzioni delle avanguardie, dal
Futurismo alla contemporaneità/Technology and
Italian Cinema in the Twenties and the Thirties. The
Birth of Sound Cinema. The Revolutions of Avant-gar-
des, from Futurism to Contemporaneity
Unità di ricerca dell'Università Cattolica del Sacro
Cuore, Milano: Le tecnologie e il cinema popolare ita-
liano negli anni Cinquanta e Sessanta. Tra processi sim-
bolici e pratiche culturali/Technologies and Popular
Italian Cinema in the Fifties and Sixties. Between
Symbolic Processes and Cultural Practices

M U L T I P L E
L A N G U A G E
V E R S I O N S



 **Fondazione Cassa di Risparmio
di Udine e Pordenone**

 **CARNICA
Assicurazioni**



Provincia di Udine
Provincie di Udine

Subscription to CINEMA & Cie:

1 year (two issues) € 30,00
2 years (four issues) € 58,00
Extra-European orders add € 5,00 per year

Send orders to:

Editrice Il Castoro

viale Abruzzi 72 - 20131 Milan

Tel. +39 02 29 51 35 29 Fax +39 02 29 52 98 96

info@castoro-on-line.it

ISBN 88-8033-357-7

Foto di copertina:

Jaroslav Rössler, *Reklamní fotografie* (1931)

CINEMA & Cie

International Film Studies Journal

No. 7, Fall 2005

Multiple and Multiple-language Versions III/Versions multiples III

Edited by/Sous la direction de Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima

EDITRICE  IL CASTORO

CONTENTS/TABLE DES MATIERES

MULTIPLE AND MULTIPLE-LANGUAGE VERSIONS III/VERSIONS MULTIPLES III Edited by/Sous la direction de Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima

<i>Introduction</i> Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima	7
<i>Version multiple/Doublage</i> Leonardo Quaresima	13
<i>Multiple Versions: A Threat to National Cinemas?</i> Pierre Sorlin	29
<i>Film, Gramophone, and National Cinema: Die Dreigroschenoper and L'Opéra de quat'sous</i> Charles O'Brien	35
<i>MLVs in a Changing Political Climate. Ufa's "National Film" Die Insel (1934): A Case Study</i> Horst Claus, Anne Jäckel	48
<i>Un et Trin: les versions multiples à la Cines selon Pittaluga</i> Luca Mazzei	79
<i>Which Mabuse? Multiple Bodies, Multiple Voices</i> Massimiliano Gaudiosi	95
<i>Chacun parle sa langue: de la naissance du parlant international à l'essor du cinéma suisse multilingue</i> Rié Kitada	103
<i>Jour de fête. La couleur progressive. Pour une théorie du remake</i> Augusto Sainati	122

NEW STUDIES

*Confusion sensorielle et musicalité virtuelle. Représentation
de l'ivresse au cinéma muet* 131
Philippe Marion

Lucia Bosé: A Star Across Borders 133
Valeria Camporesi

ABSTRACTS & PROJECTS 159
Université de Lausanne

(Mireille Berton / Ph.D. Thesis Abstract) 161
Universitat de València

(Sonia García López / Ph.D. Thesis Abstract) 164
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

(Priska Morrissey López/ Ph.D. Thesis Abstract) 167

XIII International Film Studies Conference
Film Style (Udine/Gorizia, March 28-30, 2006) 169

IV MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School
Multiple Versions: Cinema and Contemporary Visual Arts
(Gradisca d'Isonzo, March 31 – April 9, 2006) 173

SELECTED BY 175

Rick Altman (Giusy Pisano, *Une Archéologie du cinéma sonore*) 177

Thomas Elsaesser (Kirsten Baumann, Rolf Sachsse, hrsg.,
Moderne Grüße/Modern Greetings) 177

André Gaudreault (Irène Bessière, Jean A. Gili, sous la direction de,
Histoire du cinéma. Problématique des sources) 182

Michèle Lagny (Susan Hayward, *Simone Signoret. The Star as a Cultural Sign*) 185

Vicente Sánchez-Biosca (Alberto Elena, *Romancero marroquí:
le cinéma africaniste pendant la Guerre Civile*) 187

Irmbert Schenk (Uwe Day, *Silberpfeil und Hakenkreuz.
Autorennsport im Nationalsozialismus*) 189

*Two brothers undertook directions
that logically conformed to their aptitudes
and, following opposite paths,
grew completely apart from one another.*
Thomas Bernhard

The III edition of the MAGIS – International Film Studies Spring School (Gradisca d’Isonzo, 10-19 March 2005) continued the research activities proposed in the previous occasions (2003 and 2004), dedicated to an apparently occasional and limited episode of film history: the production of multiple versions with the advent of sound and for the most part in Europe, and in a slightly different form in Hollywood.¹ A more than cursory glance immediately reveals not only the historical and geographical extension of the phenomenon – not solely limited to the brief stage following the advent of sound, nor to the more thriving cinema markets² – but also the theoretical productivity of its examination. The multiple versions phenomenon renders notions, often abused in the historiography of cinema – work, author, national cinema – less obvious and suggests to the scholar a more integrated approach to the practice of cinema. A *plural* practice, since its origins.³ This is why the third edition of MAGIS has examined (highlighting it in the title even, *Moving Images – Moving People. Film and Other Media*), the dynamic dimension of numerous elements: production methods, filmmakers, national cultures, media devices and forms.

The work carried out during the workshops held over the last three years in Gradisca d’Isonzo has provided valid reasons to consider, in a processual perspective, a notion too often assessed in static terms: national identity. Over that last two decades the concept of national belonging based on stale and lasting components, independently of the cooperative and participative activity of the members of the community, has been repeatedly contested.⁴ This is why, increasingly, the term identity has been supplanted by the term identification, a notion able to suggest an inherent processual nature to the sense of belonging to a community and more effectively and closely describing the plurality of variables at the base of modern identity.⁵ Greater attention has, furthermore, been reserved for the ability of representative forms to be places of mediation and negotiation, instruments for the activation and instruction of identification processes. Amongst these forms cinema, during the first half of the 20th century, took on a cardinal role.⁶ The multiple versions phenomenon is undoubtedly an emblematic example of the possible multiplication of identity in

order to stir a national sense of community through partly repeatable, but not in the least identical, representations.

The case examined by Horst Claus and Anne Jäckel is in these terms extremely informative.⁷ The production of films able to raise recognition in the nation is not only subject, as might be expected, to market influence and, in the peculiar situation of Germany in 1933-34, to political pressures; it can in some ways be planned irrespective of the nation that it tries to identify with, as *Die Insel / Vers l'abîme*, examined here, or *Der Kongreß tanzt / Le Congrès s'amuse / Old Vienna* (Erik Charell, 1931) examined elsewhere,⁸ perfectly demonstrate. Such planning is not necessarily based on the concurrence between natural language and national community, usually institutive of the modern nation concept. In spite of what seems more obvious, and all the more so when examining the practice of multiple versions – linguistic instances of a relatively fixed narrative root – other ends are in store. For example, the production of multiple versions is joined by an equally under-investigated, and yet no less stimulating, phenomenon: that of the international versions, that is films spoken in different languages, the best known case of which probably being *Kameradschaft / La Tragédie de la mine* (Georg Wilhelm Pabst, 1931). This plural dimension, apparently very distant from the determination of a single identity, can call to a national belonging varied, and usually little considered, communities. This is the case with Switzerland, described by Rié Kitada, which gives rise to a small production able to treasure the experience of sound and to identify a cinematic representation able to answer their ethnolinguistic characteristics with films spoken in the different cantonal languages, or even dialects.⁹

The phenomenon of multiple versions offers therefore significant moments of reflection on the forms of national identity in 20th century Europe: a process that in many occasions resulted in dramatic and brutal conflicts, but in many others structured so as to extol the plurality and difference.¹⁰ The cinema industries of the single European nations, faced with the invasiveness of the production from Hollywood after the end of the first world war and with the increase in production costs due to sound restructuring, between the end of the 1920s and the beginning of the subsequent decade, find in the multiple version the possible key to setting up a continental market based on national differences.¹¹ A cultural, representative, productive and commodity model in part alternative to the usual practice of national production, well described by O' Regan:

The aim of a national cinema is one of producing a local presence alongside the dominant imported presence in both the local and international markets. The task of a national cinema is to graft itself as a minor component on to the existing communication circuits and networks [...]. The aim of a national cinema in this market and cultural environment is not to replace Hollywood films [...] so much as to provide a viable and healthy local supplement to Hollywood cinema.¹²

This is why Nataša Đurovičová proposes a distinction between two possible basic methods of «language versions», «simultaneous remake of the same film in a variety of versions and languages»: ¹³ the «foreign language versions», that is the application of the Hollywood standardised production process to the linguistic and national multiplicity, and the «multiple language versions», European model, that for the expert, is limited in procedures and time:

*As a phenomenon versioning participates in the generalized world-wide mobilization of cultural boundaries in the post-Crash, an era forming a dialectical hinge between the Amerikanismus of the 1920s and the reactive nationalisms of the 1930s.*¹⁴

In the reconstruction of the various models according to which the practice of multiple versions was represented at the beginning of the 1930s (and therefore referring to the period sources), Leonardo Quaresima's contribution aims on the other hand to lay the foundations of a typology essentially based on the production methods. Thus highlighting the fact that dubbing, generally considered the opposite of multiple versions, must on the other hand be considered as an internal variant of the same procedure.¹⁵

In this phase, mobility and cosmopolitanism are part of European culture and of the ordinary functioning of the cinema market.¹⁶ The multiple versions are at a crossroads between national and international production, as Pierre Sorlin suggests.¹⁷ For a relatively short period and much before the phenomenon of the co-productions that came after the end of the second world war, they presented a prototype of textual, economic and medial organisation that responded to the European cultural and market requirements. Extremely lively producers, ready to exploit the opening of markets and access to previously denied resources, emerge in this phase: as is the case with Seymour Nebenzahl for example; or the much less known Stefano Pittaluga, researched by Luca Mazzei.¹⁸ A textual model characterised by a crisis of indexicality and by the ability of persistently reflecting – and often ironically, as is shown by the combination with comedy – on itself and the manipulation of the relationship between sign and referent. Perhaps it is the result of the lesson of Dr. Mabuse, updated with the arrival of sound in *Das Testament des Doktor Mabuse / Le Testament du Docteur Mabuse* (Fritz Lang, 1932-33), but already subject of additional manipulative practices found in dubbing; at least, in a much less modernist Italy than the regime wanted to make believe, as Massimiliano Gaudiosi's contribution shows.¹⁹ In this stage the aesthetic practices start to consider, and consequently apply, the technically reproducible nature of its elements, whilst the same organisation of the cultural industry favours the inter-medial circulation and the multiplication of aesthetic objects. Charles O'Brien explains this well, by assessing the close knit relationship between the recording distribution of music prepared by Kurt Weill for Bertolt Brecht's *Die Dreigroschenoper*, the French and German medial scenarios and the variants of the two cinema versions of the Brechtian text directed by Pabst.²⁰

The multiplication of the versions can also be assessed from another point of view: the significant relationships between one text and another, the type of relationships that allow the identification of the specificity (difference, multiplicity) and recognition of identity (equivalence).²¹ This is why, the availability of adequate theoretical tools to assess the cinematic text, plural from the material conditions of its existence, allows for a greater propriety in the work, also in historiographic terms and to define on the basis of an agreed working protocol the objects being examined – whether they be multiple versions, remake or both things at the same time... Augusto Sainati's work, dedicated to Jacques Tati's debut in features, presents the reader with a definition of remake structured on the textual structures and the pragmatic conditions of the use of the text.²² Starting from the notion of *type/token*, used «in linguistics to define a concrete linguistic element that can be observed (*token*) and the abstract class that it can traced back to (*type*)»,²³ Sainati questions the relationship between an ideal and abstract text

and the material conditions of existence and consumption; a question that is the heart of the significant device of the multiple versions. Multiple yes, but of what original type? We'll leave the pleasure of finding an answer to the reader, through the following multiplicity of contributions.²⁴

[f.p., l.q.]

- 1 Outcome of the research presented and undertaken during the first two editions of the Spring School (2003 and 2004): *CINÉMA & Cie.*, no. 4, Nataša Đurovičová, in collaboration with Hans-Michael Bock (eds.), *Multiple and Multiple-language Versions / Versions multiples* (Spring 2004); *CINÉMA & Cie.*, no. 6, Hans-Michael Bock, Simone Venturini (eds.), *Multiple and Multiple-language Versions II / Versions multiples II* (Spring 2005)
- 2 For example, the production of multiple versions in Eastern Europe, between the two wars and subsequently, or within the Scandinavian cinema industry have been poorly explored.
- 3 This is another reason why, MAGIS has always allowed scholars, participants and young researchers the possibility of working with concrete objects, through the availability of documentary material, offered by the generosity of the single researchers, and with the possibility of viewing previously unseen films in multiple versions, from the collections of European film archives. During the last three editions of the school it has been possible to compare the version of well known films such as: *Atlantic* (Ewald André Dupont, 1929), *Die Dreigroschenoper / L'Opéra de quat'sous* (Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Voruntersuchung / Autour d'une enquête* (Robert Siodmak, 1931), *Murder! / Mary, oder, Sir John greift ein* (Alfred Hitchcock, 1930), but of which one of the terms was almost unknown. But also to discover the richness of the phenomenon in less well known films such as: *T'amerò sempre* (Mario Camerini, 1933) / *Je vous aimerai toujours* (Mario Camerini/Henri Decoin, 1933), *Casta diva / The Divine Spark* (Carmine Gallone, 1935), *Let's Love and Laugh / Die Brautigamswitwe* (Richard Eichberg, 1931), *Ne sois pas jalouse* (Augusto Genina, 1932) / *Non son gelosa* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1933), *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933) / *Georges et Georgette* (Reinhold Schünzel-Roger Le Bon, 1933).
A broad assessment of the plural dimension of the cinematic practice is provided by the records of the X edition of the Udine's International Film Studies Conference: Anna Antonini (ed.), *Il film e i suoi multipli / Film and Its Multiples* (Udine: Forum, 2003).
- 4 The most famous research about this is: Benedict Anderson, *Imagined Communities* (New York: Verso, 1991).
- 5 On modernity, identity and nation see: Stuart Hall, "The Question of Cultural Identity," in Stuart Hall, David Held, Tony McGrew (eds.), *Modernity and Its Futures* (Cambridge: Polity/Open University, 1992), pp. 273-325.
- 6 Different interpretative paradigms of the relationship between cinema and nation are presented in Mette Hjort, Scott MacKenzie (eds.), *Cinema & Nation* (London-New York: Routledge, 2000).
- 7 Horst Claus, Anne Jäckel, "MLVS in a Changing Political Climate. Ufa's 'National Film' *Die Insel* (1934). A Case Study," in this issue of *CINÉMA & Cie.*
- 8 On this, see: Horst Claus, Anne Jäckel, "Ufa, Frankreich und Versionen," in Sybille M. Sturm, Arthur Wohlgemut (eds.), *Hallo Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939* (München: text+kritik/CineGraph, 1996), pp. 141-154; Id., "Der Kongreß tanzte Revisited," *CINÉMA & Cie.*, no. 6, quot., pp. 76-95.

- 9 Rié Kitada, "Chacun parle sa langue: de la naissance du parlant international à l'essor du cinéma suisse multilingue," in this issue of *CINÉMA & Cie*.
For an analysis focused on the receptive dimension, but equally capable of suggesting multilingualism as the basic dimension in European cinema circulation, see: Paul Lesch, "The Transition from Silent to Sound Film in a Small, Multi-lingual Country. Luxembourg as a Case Study," *CINÉMA & Cie.*, no. 6, quot., pp. 42-54.
- 10 It is the perspective suggested in part by Luisa Passerini (ed.), *Identità culturale europea. Idee, sentimenti, relazioni* (Scandicci: La Nuova Italia, 1998).
- 11 See Andrew Higson, Richard Maltby (eds.), «*Film Europe*» and «*Film America*». *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939* (Exeter: University of Exeter, 1999).
On cinema production in Europe see: Anne Jäckel, *European Film Industries* (London: British Film Institute, 2003).
- 12 Tom O'Regan, *Australian National Cinema* (London: Routledge, 1996); partial reproduction as "A National Cinema," in Graeme Turner (ed.), *The Film Cultures Reader* (London-New York: Routledge, 2002), p. 141.
- 13 Nataša Đurovičová, "Introduction," *CINÉMA & Cie*, no. 4, quot., p. 7.
- 14 *Ibidem*, p. 13.
- 15 Leonardo Quaresima, "Version multiple/Doublage," in this issue of *CINÉMA & Cie*.
- 16 Alberto Farassino, "Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo tra le due guerre," in Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*, Vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi* (Torino: Einaudi, 1999), pp. 485-508. See also: Id., *Fuori di set. Viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismi* (Roma: Bulzoni, 2000).
- 17 Pierre Sorlin, "Multiple Versions: A Threat to National Cinemas?," in this issue of *CINÉMA & Cie*.
- 18 On Nebenzahl, see: Erika Wottrich (ed.), *M wie Nebenzahl. Nero – Filmproduktion zwischen Europa und Hollywood* (München: text+kritik/CineGraph, 2002). On Pittaluga and multiple versions: Luca Mazzei, "Un et Trin: les versions multiples à la Cines selon Pittaluga," in this issue of *CINÉMA & Cie*.
- 19 Massimiliano Gaudiosi, "Which Mabuse? Multiple Bodies, Multiple Voices," in this issue of *CINÉMA & Cie*.
- 20 Charles O'Brien, "Film, Gramophone, and National Cinema: *Die Dreigroschenoper* and *L'Opéra de quat'sous*," in this issue of *CINÉMA & Cie*.
More generally, on the reflexivity of European (German) cinema with the arrival of sound, see: Thomas Elsaesser, "Transparent Duplicities: Comedy, Opera, Operetta," in *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary* (London-New York: Routledge, 2000), pp. 293-358.
- 21 The following explore the significant relationships that characterise the versions and the variant: Simone Venturini, in collaboration with Hans-Michael Bock, "Introduction," *CINÉMA & Cie.*, no. 6, cit., pp. 7-16; Marie-France Chambat Houillon, "Entre le même et l'autre: La Place de l'auteur," *Ibidem*, pp. 17-32.
- 22 Augusto Sainati, "Jour de fête, la couleur progressive," in this issue of *CINÉMA & Cie*.
For a theoretical definition of the forms of cinematic seriality, with particular attention to the remake, see: Francesco Casetti (ed.), *L'immagine al plurale* (Venezia: Marsilio, 1984); Leonardo Quaresima, "Loving Texts Two at a Time: The Film Remake," *CINÉMAS*, Vol. 12, no. 3, *Cinélekta* 4 (Spring 2002), pp. 73-84.
- 23 Amedeo De Dominicis, "Type/Token," in Gian Luigi Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica* (Torino: Einaudi, 1996), p. 743.

- 24 This issue of *CINÉMA& Cie.* would not have been possible without the cooperation, help and patience of a group that worked at the three editions of MAGIS. A sincere thank you to Alice Autelitano, Enrico Biasin, Giorgio Bacchiega, Alessandro Bordina, Ilaria Borghese, Chiara Calabria, Mariapia Comand, Veronica Innocenti, Valeria Mantegazza, Roy Menarini, Cristiano Poian, Valentina Re, Cosetta Saba, Gianandrea Sasso, Simone Venturini, Laura Vichi. And a special thank you for the support, enthusiasm and a thousand suggestions to Hans-Michael Bock.

VERSION MULTIPLE/DOUBLAGE?¹

Leonardo Quaresima, Università degli Studi di Udine

1.

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

On ne veut plus s'occuper de "versions". On veut s'occuper seulement de films.

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

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.

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

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

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

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

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

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

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

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

Le *dubbing* mènerait à:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MULTIPLE VERSIONS: A THREAT TO NATIONAL CINEMAS?

Pierre Sorlin, Université de Paris III

The notion that there are or that there should be national cinemas can be tracked back to the early 20th century. It was expressed in many countries. In 1913 a Spanish magazine, *El cine*, advocated “out of patriotic as well as moral considerations of a high order” the establishment of a national cinema. In Germany, a weekly, *Der Kinematograph*, campaigned in 1911-12 for local film production arguing that “in what could an audience be more interested than in seeing itself on the screen?”. Film production was very limited in Germany and Spain at the beginning of the 1910s, but not in Italy where studios were prosperous and, according to their takings, rated third or fourth in the world. And yet, in 1911 an Italian journalist, Giuseppe Prezzolini, launched a long-lasting offensive in support of a national cinema in an influential Florentine paper, *La Voce*. Prezzolini did not fight, as would be the case later, for the sake of Italian studios, but for the defense of Italian culture which, in his view, was betrayed by Italian mainstream films.¹

However fruitless, Prezzolini’s crusade is worth mentioning. His papers remind us that, if production companies were founded on a national basis, they shot films aimed at a universal public. Up to 1914, filmmaking was an international business: directors, technicians and actors did not stop moving from one country to another, taking abroad their skills and methods and coming back home with the narrative recipes, jokes, stylistic inventions they had learned. Kristin Thompson has shown how conventions such as field/counter field or depth of focus, once adopted in one studio, quickly passed to other production companies.

The battle for national cinemas began after WWI, when European producers were frightened by what they called the American invasion. Not surprisingly the combat began in countries where the inadequacy of home-made pictures prompted exhibitors to have recourse to Hollywood. Such was the case in Denmark and Italy where studios had been ruined by the war, and in Spain and Holland where movie output was limited. The problem was mostly economic but it arose at a time when most countries, overburdened by war debts, were barricading themselves against imports. Film companies cleverly took advantage of the situation and engaged public opinion in their combat for the protection of national films. In Germany, the trade-unions and the socialist party, which used films for popular education, joined the production companies’ resistance to America. In Great Britain, the Parliament debated the menace that American movies constituted to English culture, and Prime Minister Stanley Baldwin, addressing the Commons on June 29, 1925, declared: “It is desirable on national grounds to see that the majority of films exhibited in this country are British. This relates to the enormous power which film is developing for propaganda purposes, and the danger to which we

in Britain lay ourselves open if we allow this method of propaganda to be entirely in the hands of foreign countries." In Spain and Italy, intellectuals filled reviews and magazines with papers arguing for a national cinema.

Now that, for obvious reasons we don't need to mention, the very concepts of nation and national identity are undergoing a critical revision, film specialists question the validity of an approach to cinema which gives greater importance to the national context. Interestingly enough, the debate has been and is still especially heated in Britain with Jeffrey Richards² and John Hill³ defending British cinema as being able to re-imagine the nation. Andrew Higson⁴ timidly argues that cultural diversity and foreign influences have long characterised British films, even those of the supposed period of consensus that marked the inter-war and wartime eras.

Adopting Anderson's classic definition of nations as "imagined communities" Richards and Hill insist that, during at least three decades, films mirrored British identity and, in doing so, helped disseminate it throughout Britain. Quoting an impressive list of institutions, events and ceremonies, they enumerate the characteristics of British identity: sense of humour, tolerance, emotional restraint, sense of duty. They know that these qualities are neither exclusively British, not necessarily shared by all Britons but they assume that, at least between the wars and in the 1940s, they were "poetically and imaginatively true" and were accepted by popular audiences. Oddly enough, they do not mention the multiple versions, and compare the British cinema exclusively with Hollywood. I would like to consider the impact of multiple versions on European national cinemas: did they have a negative influence? Did they have no effect at all? Or did they help restart these productions?

What was a "national film" in the 1930s, and in what way was it different from a multiple version film? Despite the fact that there were more American films than local ones on release (only thirty per cent of British films in Great Britain). This, together with the fact that spectators seldom cared for the origin of the movies they attended, the notion of national cinemas was not questioned at the time. If there was something like a national identity, this identity must reveal itself in the media, notably in films – and such is Richards' and Hill's thesis. Did people consider some films as typical of their national identity and distinguish them from other, less typical movies? Few attempts have been made to answer this question. To my knowledge, there is only one book, by Valeria Camporesi,⁵ about the way Spanish spectators evaluated "their" cinema. When interviewed the Spaniards said that they were very happy with Spanish movies and praised them. However, except during the 1970s, Spanish films never went above twenty per cent of the screenings and often fell below ten per cent. It is not difficult to account for the paradox: the interviewees often say not what they think but what they consider to be the right answer. For instance, that a citizen necessarily likes the cinema of his or her country. Lacking statistics, Camporesi did, however, have recourse to the press which has constantly glorified the national cinema without ever trying to define it. According to the papers, a truly Spanish cinema had to do with traditions, bullfights, religious processions and folkloric dances. They stressed also something specific to Spanish films: a "true" realism, described sometimes as a direct, dramatic, uncompromising vision of human beings and society, sometimes as a mild, dispassionate, reasonable look at life.

People assume that there are national cinemas but have trouble in characterising them. It might be argued that they only exist in discourses about cinema and vanish as soon as we look outside the critical field. It is therefore our task, as film scholars, to try

and find criteria for deciding what a national film ought to be and to what extent it is very different from a contemporary multiple version. I shall offer for consideration four principles: the language, the social context outlined in the films, the genres and the actors. If there were clear-cut discordances between multiple versions and national films, such criteria should help us spot them.

When writing the text of multiple versions, scriptwriters never forgot that they should address three or more audiences, therefore language should not be colloquial. But national films were planned and composed in a national language: the Spanish cinema was a cinema spoken in Spanish. But, on second thought, is that so obvious? Was it not possible to shoot a film in Spain, with Spanish actors, but with dialogues in Catalan? Most Spanish speaking films were made outside Spain. Moreover, the dialogues often used a theatrical, rather artificial language. In his study of British films, Kenton Bamford⁶ notes that, in the 1920s and 1930s, this was the case with many film scripts directly adapted from plays. The same remark applies to other cinemas, every time it was thought that a picture could be sold abroad, scriptwriters wrote dialogues which would be easily dubbed in other languages and were not characteristic of the ways of speaking established in the production country. It will be argued that some films, for instance Neapolitan films, French southern movies or British Jossier films could not be dubbed because characters spoke too idiosyncratic a language. But such films were amusing precisely because they deviated from the norm and made fun of the correct, national usage. We only need to think of the many English speaking pictures which were shot neither in Britain nor in the U.S. to realize that the language does not necessarily manifest the national character of a movie.

What about the context, understood as the places, characters and situations set up in a film? Kracauer assumed that the German films made in the Weimar Republic mirrored at the same time some typical features of German traditional values and the reaction of people imbued with such values against mass culture. Take also the British Empire films, as analyzed by Jeffrey Richards: they are typically national inasmuch as they illustrate the moral superiority of British administrators intent on preserving law and justice. Conversely, multiple versions ignored specific identities, their producers wanted to sell them throughout the world and erased all features which could have been interpreted as characteristic of a particular country. But, beyond cultural habits, there are stereotypes which seem to typify a nation such as the discipline and order of the Germans, fair play and phlegm of the British. Such images are used by filmmakers, precisely because they are simple and known to everybody, when they want to briefly and efficiently manifest the origin of a character. Local films and multiple versions had recourse, to the same extent, to stereotypes. Take two multiple versions, *Two Worlds* (1930) and *The Tunnel* (1933): the former stresses the sense of discipline of the young Austrian officer while the tenacity of the main character in the latter is put down to the fact that he is British.

The British Empire films form what we are used to call a "genre", that is to say a series of movies made according to the same patterns and dealing with the same issues. Other "genre" films of the inter-war period were the British historical films, the Italian "White telephones", the German *Straßenfilme*, urban melodramas shot between 1923 and 1930. Such films, clearly belonging to the country in which they were made, filled with quotations or references to earlier theatrical or literary traditions, were aimed at a local audience. But in the first half of the 20th century spectators' favourite genres were melodrama, light comedy and the comedy of manner – precisely the predominant genres

among multiple versions. A good example is *The Lady Lies*, a big hit in the early 1930s, shot in English, French, German, Italian, Spanish and Swedish. In it a widower would like to marry again, his children rebel, but eventually give in out of affection for him. Such tear-jerkers pleased everybody and were well beyond any notion of national identity. Between the wars genre films were the most popular, or at least, those which attracted the biggest audiences. Some, especially the comedies, were "national" inasmuch as they used colloquial expressions which could not be translated. However, they did not illustrate any "national identity," they were a sector of the mainstream cinema, as well as being among the majority of films made in multiple versions.

Genre does not seem a good criterion to evaluate the national character of a film. What about actors? In the first half of the 20th century, those who had been successful in their own country were often seen as national archetypes. A typical case is Emil Jannings'. Considered a star in Germany he was invited to Hollywood in 1927, played the part of a German in a few movies, but was not pleased with these roles and went back home after three years. It must be said that his poor grasp of English prevented him from getting the leading part in talking films. However, even British stars such as George Formby or Margaret Lockwood were not invited to America, and Gracie Fields' short stay in Hollywood was disappointing. Jannings or Fields had to face the same problem: their star status vanished when they reached Hollywood, they were only one among many and did not fit in with the habits of American studios. In fact they had to choose between making the most of their celebrity at home or confining themselves to the part of typical foreigners. Actors of this era were considered the embodiment of their country. That was the reason why the studios recruited native actors for the various versions of a multiple production. Dubbing was soon operational, making a unique version and dubbing it in several languages would have been much cheaper than having to use different casts. However, the only way of selling a film was to remake it with a full set of national actors.

What emerges from this brief discussion is that the very notion of national cinema is far from clear. Multiple versions which were based on scripts not dissimilar from those of national films, used local actors and national languages. These films used well established stereotypes, took an attitude of neutrality toward national identity and in some cases were likely to illustrate it.

But were they not in competition with local productions? Did not the multiple versions endanger local production by draining a large portion of national audiences? There were multiple versions all through the 1930s and even at the beginning of the 1940s but their heyday of this experience were the years 1929 to 1934. During this period cinema was not in very good condition in many European countries. Italy and Spain annually produced less than twenty films, and four fifths of the screenings were of American origin. British and French productions were much more substantial but did not meet with an enthusiastic response from spectators, British films only accounted for thirty per cent of the pictures on offer in Britain and forty per cent in France, American movies appealed to cinema-goers more than local productions. Kenton Bamford has explained how British studios built their films on a conception of British identity in which conformity and moral values reigned supreme; theirs was a theatrical cinema which ignored the possibilities of a more dynamic cinematic language and alienated the working class audiences which much preferred American movies both for their content and their technical advances.

Multiple versions were not national films, they were even, as a whole, foreign to local

traditions and concerns. But they were European, in a very imprecise, generic way. Far from the big cities, highways, planes, wide landscapes, horses and guns of Hollywood, multiple version films were staged in cosy, well-furnished interiors, were populated by old-fashioned princes or aristocrats, cabaret or circus artists, well-off middle-class families, in short fanciful characters that European audiences were used to seeing in theatres and novels. The film set of *The Lady Lies* is representative in this respect. It could be anywhere in a Western country but the absence of domestic appliances, of cars, of live music makes it clear that we are not in the U.S. Moreover, multiple versions provided European actors, scriptwriters and even technicians with jobs at a time when offers in national studios were scarce.

The shooting of multiple versions began to decline when national audiences happened to take more interest in local movies. Two factors appear to stand out as being particularly significant in such developments. The first was government intervention to protect the native industry. In Britain, the British Cinematographic Films Act of 1938 strengthened the quota system and encouraged quality; in Italy, Fascism put a ban on American imports and sponsored film production. But the most important was the international crisis and the threat to peace which reactivated national consciousness. Multiple versions dealt with love affairs, family conflicts, the pleasant life enjoyed by the wealthy. They ignored work relationships, industry and business and, of course, military and diplomatic matters. National cinemas did not change in a day; they went on producing melodramas and comedies but the best national money-makers had to do with ongoing concerns. There were, for instance, in Britain, films like *Sing as we go*, *Off the Dole*, *Love on the Dole*, *South Riding* which frankly confronted unemployment or housing problems. In Italy, criticism was impossible but *Gli uomini, che mascalzoni...*, *Grandi magazzini*, *Il Signor Max* talked about unskilled jobs, commercial expansion, urban traffic. The new cinematic trend was at variance with the mode of multiple versions and it is not impossible to consider it a reaction against a neutral, uncommitted way of filming.

This history offers new insights into the problem of national cinemas. On the one hand, as can be inferred from the changes that affected most European cinemas in the late 1930s, a national cinema was a cinema approved and sponsored by the state, in other words, it was a public institution. If national means "in the interests" of the community, the local cinema became "national" where lobbies, fighting against American pictures and multiple versions, were able to force the government to finance local production. But, on the other hand, these cinemas were national because they were capable of giving expression to the anxieties and expectations of the nation. British films, for instance, reinforced the national will to resist Germany in the late 1930s. We are led to propound a new definition of national cinemas. Until the end of the 1940s there were, in most countries, four different species of national films:

- genre films aimed exclusively at local audiences;
- films built for and around national stars labelled as representative of national characters because of their specialization in genre films (Formby, Totò) or because of their conscious will to embody national types (Amedeo Nazzari, Emil Jannings);
- "nationalized" films, produced thanks to state money;
- films of national assertion or national protest.

The very notion of national cinema, mostly used after WWI by intellectuals and by

film producers intent on resisting American imports, had changed meaning during the 1930s. National cinema came to mean a cinema backed by the government and anxious to meet the expectations of a local audience. Does that mean that multiple versions, far from threatening national cinemas, helped to revive them at the end of the 1930s? The issue is probably more complicated and cannot be reduced to this conflict of influences. Interestingly, Richards notes that many patterns which looked well established before WWII were overturned during the war: values and forms of self identification change with the passing of time and also with the respective position of various groups inside the nation. In his chapter on war films, Richards insists that cinema played an important part in reinforcing the sense of national identity before WWII. Did it contribute to strengthen or did it merely adapt to the sense of community increased by the economic crisis and the fear of war? This is a fundamental query that is impossible to answer, I do not want to discuss it, simply to signal it. Whatever the possible answer, it seems that difficult times, crises, wars prompt the citizens of a nation, or a least the majority of them, to reaffirm their belonging to their country. Danger drew the citizens closer to each other and lead them to adopt the same behaviour.

When using the word cinema we have three different things in mind. First, products that are objects of entertainment. Second, cinema as a commercial network. Finally, cinema as film consumption. Between the world wars distribution and even exhibition were dominated by American companies while the majority of screened films were of American origin. The distinction of each country was manifest only through consumption, that is, in the realm of habit and culture. The most relevant question is therefore: what did people want to see and why? Did spectators think in terms of national preference? There is no general answer; it all depended upon the availability of national movies, the pressure put on public opinion, the state of the relationship with other countries. Multiple versions did rather well when local productions were weak; they declined when spectators asked for more commitment. A close investigation could help us to better understand people's choice. But I am afraid this would tell us neither whether, to quote Richards, films disseminate "national identity, values and character," nor to what extent spectators' national identity is, or is not, strengthened by film attendance.

- 1 Prezzolini advocated "un cinematografo nazionale che, abbandonando le scene sentimentali e le avventure poliziesche, prendesse a a far conoscere agli italiani il nostro paese, le sue glorie e le sue vergogne, le sue gioie e i suoi dolori, e permettesse a tutti di rendersi conto, con i propri occhi, come sudino sangue i milioni d'oro che annualmente l'emigrato riversi in Italia." Giuseppe Prezzolini, "La guerra e il cinematografo," *La voce* (August 22, 1912), pp. 876-887.
- 2 Jeffrey Richards, *Films and British Identity from Dickens to Dad's Army* (Manchester: Manchester University Press, 1997).
- 3 John Hill, "British Cinema as National Cinema," in Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book* (London: British Film Institute, 1997).
- 4 Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon Press, 1995); Andrew Higson, "The Concept of National Cinema," *Screen*, XXX, no. 4 (1989), pp. 36-46.
- 5 Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos. Un cine para los Españoles* (Madrid: Turfán, 1994).
- 6 Kenton Bamford, *Distorted Images. British Film and National Identity in the 1930s* (London: I.B. Taurus, 1999).

FILM, GRAMOPHONE, AND NATIONAL CINEMA: *DIE DREIGROSCHENOPER* AND *L'OPERA DE QUAT'SOUS*

Charles O'Brien, Carleton University, Ottawa

This paper centers on the German- and French-language film adaptations of *Die Dreigroschenoper* directed by G. W. Pabst.¹ The central question concerns how the numerous gramophone recordings of *Dreigroschenoper* songs – in both vocal and instrumental, dance-band versions – informed the production and reception of the two Pabst-directed films. In framing this question, I will explore the possibility that the films do not reproduce the play cinematically as much as they reflect upon the play's rapid commercialization wrought by multiple electric-sound media – including gramophone, radio and film itself. How might an analysis of Pabst's film as a mirror of sorts for the gramophone-industry's commodification of the Weill-Brecht songs serve to clarify the films' differences from one another, as well as the films' place within their respective national media cultures?

The analysis of the films' links to the gramophone recordings will proceed in two directions. One direction entails surveying differences in musical performance between *Die Dreigroschenoper* and *L'Opéra de quat' sous*. Building on the scholarship of Roberto Calabretto, who has identified precise musical differences between Pabst's film(s) and the Weill-Brecht play, my analysis explains such differences relative to the work of conductor Theo Mackeben, who had led the Lewis Ruth Band's performances of music for the original Berlin stage production of *Die Dreigroschenoper*, Pabst's film adaptations, and certain of the most significant of the *Dreigroschenoper* gramophone recordings. At the same time, in addition to examining how the Brecht-Weill songs function within the Pabst films, I outline how they functioned outside the films through their distribution via the gramophone, broadcast radio, and live performance. The aim overall is to situate both the film and stage versions of *Die Dreigroschenoper* within the media-cultural context that shaped their relations with one another.

From Stage to Film, Via the Gramophone

The German film version of *Die Dreigroschenoper* has long been understood relative to the original Brecht-Weill stage production. Such an understanding began to take form prior the film's production, in light of the extensive media coverage generated by Brecht and Weill's lawsuits against the production company Nero Film.² Further ensuring the centrality of the film-play relation for subsequent scholarship was Brecht's published account of Nero Film's alleged betrayal of his rights as author.³ As far as I know, no investigation has been undertaken into the impact upon both the play and the films of the numerous *Dreigroschenoper*-related gramophone recordings produced between

the play's première in the fall of 1928 and the release of the films some two-and-a-half years later.⁴ The neglect of the gramophone recordings as anything more than spin-off commodities from the play entails a significant gap in the scholarship, not only because these recordings contributed to the popularity of *Die Dreigroschenoper* but because, in certain regards, they helped condition the musical style of both the play and the films. In outlining the gramophone's role in mediating Pabst's filmic adaptation of the stage production, this paper places new emphasis on the contemporaneous media-cultural conditions and forces that had conditioned the aesthetic and industrial matrix within which the film/stage-production relation took form.

The play's popularity – manifest by 1930 in a variety of ancillary products, ranging from gramophone discs to clothing fashions, illustrated wallpaper, and a theme night-club – had evolved quickly.⁵ In January 1929, only five months after the première, Weill's publisher, Universal Edition, under the headline "Triumph of the New Style," announced performances of *Die Dreigroschenoper* in nineteen German cities, as well as in Prague, Vienna, and Budapest.⁶ According to a ledger kept by Universal Edition, by the summer of 1929, at the end of the year's theatre season, more than fifty new productions of *Die Dreigroschenoper* had opened across Europe, to yield a total of some 4,200 performances.

Enabling this rapid dissemination was the play's unusually high popular-culture profile, itself connected to the popularization of the play's songs via gramophone, radio, and dance-band performances.⁷ According to one discography, between 1928 and continuing up through 1931, more than forty discs featuring songs from *Die Dreigroschenoper*, either in instrumental versions or with vocals in German, appeared on twenty different labels.⁸ Other discographies reportedly list additional recordings with vocals in Danish, Czech, and Hebrew.⁹ With respect to the French market specifically, a discography published by the Bibliothèque Nationale de France lists thirteen recordings of songs related to the 1931 release of Pabst's *L'Opéra de quat'sous*.¹⁰

Evidence of the gramophone's significance for composer Kurt Weill can be found in a letter Weill sent to Universal Edition on September 7, 1928, just one week after *Die Dreigroschenoper* opened at the Theater am Schiffbauerdam. Unable to finish the play's full score, Weill nonetheless enclosed charts for what he identified as three *Schlager*: the *Kanonensong*, the *Zuhälterballade*, and the *Liebeslied*, so that dance-band arrangements could be made immediately.¹¹ Commenting in a subsequent letter to Universal Edition on these charts, Weill was forthright: "The main object [of producing dance-band arrangements] is, after all, that the numbers should be played and sold as much as possible."¹² At the Karlplatz offices of Universal Edition, "no time was lost in exploiting these [successful songs] with all available 'commercial' means," according to music historian Christopher Hailey: "Individual hit songs from [...] *Die Dreigroschenoper* flooded the market, popular editions abounded, recording contracts were signed, and arrangements were prepared for dance band, jazz ensemble, movie house orchestras, even military band, and, of course, Universal Edition's publicity office was working at full capacity."¹³

That extent of the dissemination of the *Dreigroschenoper* songs, the market saturation through multiple forms of media distribution, raises a question regarding the potential causal impact of the recordings on the style of the play, and ultimately on the films, too. By virtue of the mass-marketed recordings, many of those familiar with the *Dreigroschenoper* songs hadn't attended a stage performance of the Weill-Brecht opera;

instead they knew the songs through the gramophone, radio, and live performance. In addition, the theatre-goers who saw *Die Dreigroschenoper*, whether in Berlin or in the dozens of other European cities where it was staged, were increasingly already familiar with the music. The latter, distributed through the new electric-sound media, could be heard in a great variety of places – from the domestic space of the home or apartment to cafés, bars, and other public or quasi-public sites and venues. To regard the gramophone discs as a commercial by-product of the original Weill-Brecht production is correct in the limited sense that the recordings wouldn't have existed without the stage production; but it is also misleading insofar as it implies a causal relation that flowed in a single direction, from original play to derivative recorded music. In fact, evidence suggests a more complex causality, whereby the recordings, in certain respects, conditioned the musical performances for certain of the play's stagings.¹⁴

Here the work of the Lewis Ruth Band, led by conductor Theo Mackeben, can be distinguished from that of the many other jazz orchestras and dance bands that had recorded *Dreigroschenoper* songs. Commercially significant examples of the latter include discs by the Marek Weber Orchestra, whose light-music versions of *Dreigroschenoper* songs evolved through weekly performances of the songs in the tea-room of Berlin's famed Adlon Hotel. What distinguished the Lewis Ruth Band in this context was its role in accompanying the play during its inaugural season at Berlin's Theater am Schiffbauerdamm, where the Ruth Band, led by Mackeben, logged some 250 performances with the play's original cast.¹⁵ Barely two months after the Schiffbauerdamm première, the Ruth Band, again under Mackeben's direction, cut the first recorded versions of the play's songs on November 22, 1928: instrumental versions of the *Kanonensong*, and the *Zuhälterballade* for the Odéon company (Odéon O-2703).¹⁶ Another notable recording session by the Ruth Band occurred some seven months later, in May 1929, when the *Morität* and *Ballade von der Unzulänglichkeit* were produced for the Orchestrola label (2131), with Bertolt Brecht himself performing the vocals. The Ruth Band continued producing such recordings up through its participation in the making of the Pabst film versions exactly two years later, when, in November 1930, stars of both versions entered the Ultraphon studio during a break in the shooting to cut eight sides of *Dreigroschenoper* music. Ultraphon was linked contractually to the music division of Warner Bros., which appears to have allowed for some distribution of these discs in North America, where they drew the interest of "a limited circle of aficionados," including composers George Gershwin and Leonard Bernstein.¹⁷

Conductor Theo Mackeben's role in shaping the music for these discs merits consideration in light of his similar role with respect to other media. Besides directing certain key *Dreigroschenoper* gramophone releases, Mackeben also collaborated with Weill in arranging the play's music, and he directed the music for the film adaptations. For the disc-recording sessions, as well as for Pabst's *Dreigroschenoper* soundtrack, Mackeben used the same handwritten charts he had used for performances of *Die Dreigroschenoper* at the Schiffbauerdamm. In an analysis of these charts, musician Geoffrey Abbott identifies numerous alterations to the score in light of Mackeben's assessment of the technical demands of recording.¹⁸ Further cuts and changes were made in Weill's score in preparing the music tracks for the two film versions – changes significant enough to enable Weill's victorious legal action against Nero Film for its failure to have consulted him regarding the changes. Mackeben's use of the same charts on

stage and in the recording studio suggests a complex, dialectical causality between play and recordings, whereby the latter not only derived from but shaped the former.¹⁹ A specific example of the impact of the recordings on the play's music concerns a key element of what Abbott refers to as the "*Dreigroschen* sound:" Mackeben's practice of doubling a song's bass line, played either on a grand piano, double bass, or trombone, with a tuba. This practice was common in the music industry prior to the introduction of electric recording in 1925, when it was used to correct the poor bass response of the acoustic technology, "as well as being the typical bass instrument of the twenties dance band."²⁰ Contributing to the stage production's evident modernity was this use of a musical technique associated not with the traditional concert hall but with recorded pop music.

The French Recordings and *L'Opéra de quat'sous*

An assessment of the relevance for Pabst's filmic adaptations of *Die Dreigroschenoper* of the film-gramophone relation during the early 1930s requires a consideration of national differences in the configuration of electric-sound media. In France, for instance, the gramophone played an important role in stimulating the popularity of the Brecht-Weill songs, and hence in preparing French filmgoers for the French-language version of Pabst's film. In a letter from Weill to Universal Edition, dating from the summer of 1931, the composer wrote: "Friends of mine have just come back from Paris and confirm the spontaneous success of my songs there. All the world is clamouring for the printed music and records, and the Mackie Messer song is sung on the streets."²¹ This letter appears to have been written several months prior to the Paris première of *L'Opéra de quat'sous*, and suggests the extent to which the gramophone recordings served to condition the expectations of French film-goers. In a brief account of the Parisian reception of Pabst's *L'Opéra de quat'sous*, Weill scholar Stephen Hinton claims that "the music in particular met with considerable critical acclaim."²²

The relatively large number of French-language recordings of *Dreigroschenoper* songs indicates the significance during the early 1930s of the French gramophone market for the German film industry. Just as Ufa, Tobis, and other companies made foreign-language films for French distribution, they also, through their recorded-music divisions, made and marketed film-related discs. French-language recordings of *Dreigroschenoper* songs directly relevant to the French version of the Pabst film include four sides by the Ruth Band on the Ultraphon label featuring Albert Préjean, Margo Lion, and Jacques Henley, all of whom appear in *L'Opéra de quat'sous*.²³ Among other *Dreigroschenoper* recordings released in France ahead of the film's première was a *Pirate Jenny* on the Columbia label (DF-873) with vocal by Lys Gauty, for whom Weill three years later would write music for a popular cabaret act. Additional releases included further versions by Florelle of *La Fiancée du pirate*, *Chant des canons*, and *Complainte de Mackie*, released on Polydor (522-172 and 522-171); Marianne Oswald's *Chant des canons*, on Columbia (DF-1115); and Damia's *Complainte de Mackie*, also on Columbia (DF-568).

An investigation into the role of the French recordings in conditioning the reception in France of *L'Opéra de quat'sous* will require further research into the French media culture of 1931. In the meantime, it can be noted that the situation in France regarding

film and gramophone appears to have differed significantly from that in Germany. Most fundamentally, radio, according to broadcasting historian Christian Brochard, developed relatively late in France, becoming a national mass medium there only beginning in 1929, and at a level well below that for Germany.²⁴ For instance, in 1929 radio ownership in France was estimated by *Radio-Magazine* at roughly 600,000, whereas the figure for Germany has been estimated at 2,400,000. Figures available for 1932 likewise indicate a four-to-one ratio, with radio ownership in France having climbed to one million with that in Germany reaching 4.3 million. The four-to-one difference is significant in light of the two countries' film industries' similarities in size. According to U.S. Department of Commerce statistics on movie theatres worldwide, France in 1931 possessed 3,300 theatres, 1,450 of which were wired for sound, whereas Germany had 5,057, 2,500 of which were sound-ready.²⁵ In short, while Germany had less than twice as many sound-film theatres as France, it had four times as many radios.²⁶ Also marking network radio's slow development was the relatively high cost of radio sets in France, where even a minimal three-tube model cost up to 1,000 francs, and a superior, seven-tube unit cost some ten times as much, a figure amounting to roughly half the cost of a four-cylinder Citroën.²⁷

The high cost of radios in France during the early 1930s, together with the relatively weak transmitting power of even the largest stations, had important implications for the national media culture. For one, it allowed the gramophone to enjoy an unusually long period of growth in France, and hence to play an unusually close role there relative to film. According to gramophone-industry historians Pekka Gronow and Ilpo Saunio, sales of gramophone discs peaked in Germany, Britain, and numerous other European countries in 1929, and then fell steadily during the next eight to ten years.²⁸ In the U.S., the country estimated to possess nearly half of the world's radio sets, gramophone sales topped out even earlier, in 1926, at 128 million; sales figures for discs and players in the U.S. then began plummeting, year-by-year, to reach a mere six million in 1932. The gramophone situation in France is more difficult to determine, given the sparseness of French record-industry documentation. Nonetheless, the documentation that does exist suggests that in contrast to the situation in the U.S., Britain, the Netherlands, and Germany, the gramophone industry did well in France during the early 1930s.²⁹ According to a research team at the Bibliothèque Nationale de France, gramophone sales in France may, in fact, have moved upward during the early 1930s – in contrast to the pronounced downward movement in Germany, the U.S., England, and elsewhere.³⁰ In short, the “gramophone fever” that had peaked throughout the Western world circa 1929 seems to have had a longer life in France, just as entertainment radio during the early 1930s played a less pivotal role in France than in Germany, Britain, or the United States.

My research into national-media differences during the early 1930s is still in its early stages. Much more work pertaining both to radio, film and gramophone must be undertaken to document the differences in question. Nonetheless, the evidence as it stands now suggests that the sound-era French cinema links with the gramophone were less mediated by radio than was the case in Germany, the United States, and Great Britain. This proximity may have carried important implications for the national film style. In Germany, where public radio stations in Berlin, Frankfurt, and Königsberg pursued highly innovative musical and dramatic programming – including the commissioning of *funkeigene* compositions from Weill and Brecht – radio may well have provided the

principal model in Germany for sound-film style, as film historian Wolfgang Mühl-Benninghaus has suggested.³¹ A related technological factor was the German film industry's nearly exclusive reliance on sound-on-film systems, which further diminished the relevance to German film practice of disc-derived, gramophone-industry recording norms. Far more so than in France, where sound filmmaking, in a manner familiar to the gramophone industry, was conceived in terms of the recording of performances, German sound-film production – in a manner analogous to radio drama – often treated the soundtrack as a construction, an assemblage of separate components.³² Also conditioning the constructed nature of the German film soundtrack were the demands of large-scale multiple-version production, which necessitated what might be called a modular approach to film technique, whereby specific elements of sound and image can be extracted from a film and replaced so as to create versions for particular export markets.³³

Musical Differences between the Two Films

For an inquiry into the effects of the export cinema's technical modularity on the Pabst-directed films, Roberto Calabretto's careful analysis of similarities and differences between the two films' music tracks provides an essential base of reference.³⁴ As Calabretto details, of the fifteen pieces of music featured in the films, nine exhibit notable differences from one another. Although certain songs raise unique questions, the music tracks for the two films display a general difference in tone. Whereas the German version features the aggressive attack and angular rhythms familiar to the Lewis Ruth Band's earlier *Dreigroschenoper* recordings, the French version often exhibits a lighter and more uniform playing style. In short, the German version preserves the Brecht-Weill-Mackeben style familiar to the German public, while the French film – in more than half of its musical passages – inclines in a different direction stylistically, toward the light music characteristic of French boulevard comedy and music hall.³⁵

Enabling musical differences between the two films were the technical conditions of the production. The two film versions were made simultaneously, in the manner common in German multiple-version production, whereby actors for each version rotated through the sets, one shot set-up at a time.³⁶ For scenes featuring musical numbers, the Lewis Ruth Band played offscreen while the cameras ran. With the music captured in two separate takes, simultaneously with the two sets of images, each of the film versions features its own unique recording of the songs, a circumstance that allowed Mackeben to modify certain of the songs for the French version, in light of his assessment of the singers' vocal characteristics, as well as national differences in musical taste. Regarding such differences, a telling case is provided by Florelle's performance of the *Barbara Song*. As Calabretto suggests, the French version effaces the dialectical tension, the calculated clash in tone, between music and lyrics essential to Weill and Brecht's conception of the songs, to thus render straightforwardly the lyrical-opera movement that the German film had parodied.³⁷

A particularly complex and fascinating example of film-musical difference concerns the bordello scene featuring the song *Pirate-Jenny*. In the French version, singer Margo Lion's vocal delivery involves a rapid and highly varied succession of styles, attitudes,

and tones. Further, despite the framing of Lion in a manner virtually identical to Lenya, with the *mise-en-scène* of the French version amounting to virtually a shot-for-shot copy of the German, the heterogeneity of Lion's vocal style is paralleled by considerable diversity in physical gesture. In contrast to Lenya's series of static poses, Lion projects a mood of agitation. While remaining in roughly the same position on the set, Lion periodically widens and narrows her eyes, shifts the weight of her body, leans slightly forward and back, and, during one moment, gazes slowly from left to right, as if addressing not only Mackie but additional unseen auditors.

Margo Lion's differentiated repertoire of gestures and vocal mannerisms is appropriate in light of the narrative situation, which makes the singer's volatility interpretable in terms of Jenny's struggle to suppress her jealous anger over Mackie's recent wedding. This sort of performance may seem at odds with the deliberately a-psychological, "epic" stance commonly attributed to the Weill-Brecht play, but it finds justification in a decisive alteration of the script made by Pabst.³⁸ In the *Schiffbauerdamm* production, the song *Pirate Jenny* was sung by the character Polly rather than by Jenny. Thus, as with other important songs in the play – like the *Barbara Song* or the *Kanon Song* – *Pirate Jenny* refers to the life of a character other than that of the singer herself. This displacement from the first- to the third-person facilitated Weill and Brecht's injunction that the play's singers "adopt attitudes" rather than disclose the characters' emotions.³⁹ In this context, the great significance of Pabst's alteration, whereby it is Jenny who now sings *Pirate Jenny*, is to open the way for the merger of singer into character, and hence for the sort of emotive dramatic performance characteristic of the *chanteuse réaliste* familiar to the contemporaneous French cinema.⁴⁰ It is this sort of performance that Lion's performance so brilliantly suggests, and that Brecht claimed he had wanted to foreclose.⁴¹

In this context, Lenya's performance as Jenny in the German version cuts sharply against the grain of possibilities opened by Pabst's alteration of the script. Rather than convey emotions, Lenya's mannered posing suggests radical disconnection from whatever might be regarded as the character's emotional state. The stylization is evident in the peculiar positioning of Lenya's hands in many of the scene's shots, which often conclude with Lenya enacting statue-like gestures that are not replicated in Lion's performance for the French version. Contributing further to the uncanniness of Lenya's performance are the song's calculated downward shifts in tempo. The norm in the recorded-music industry of the time was to accelerate the tempo in the course of the performance, by virtue of the need to fit songs into the limited duration of the 78-rpm disc, as recorded-music historian Robert Philips explains.⁴² In this respect, the song *Pirate Jenny*, whose tempo noticeably slows down after each of the three choruses, unfolds in a manner contrary to contemporaneous expectation. Of course, Weill wrote the song this way; thus similar drops in tempo occur in the French version, although, as Calabretto suggests, the effect of these drops seems less pronounced than in the German. Indicative of the German film's singularity is a curious moment that occurs just after the first repetition of the song's chorus. The band, after having slowed its tempo, plays the song's jagged groove, while Lenya, for a brief moment prior to the continuation of her singing, bobs her head silently to the musical rhythm. It's hard to pinpoint exactly what is going on here – although the novelty is imposing. Long on affect and short on emotion, Lenya's rather vacant, de-psychologized performance differs greatly not only from Margo Lion's performance of the same number in the French version but from that of

any other filmed singing performance of the period that I know of. Far from exemplify the dance music of the early 1930s, Lenya's performance seems instead to point ahead to a style of "cool" associated with popular music since the 1950s.⁴³

Fashions, Musical and Otherwise

A critical attention to acts of posing and self-display is central to an important analysis of the German version of the Pabst film by Thomas Elsaesser, who notes the extent to which Rudolf Forster, in the role of Mackie, appears conscious of the impact of his appearance on other characters.⁴⁴ Framed throughout the film in proscenium-like doorways and windows, Forster, Elsaesser suggests, functions for the film's viewer as something of a model of successful consumer behaviour. An ideal-typical consumer, the stylish Mackie knows how to dress, and how to enter a room so as to make exactly the right impression – an impression, one can add, whose impact often entails popular-song accompaniment. The pop song's utility in this context is signaled from the opening moments of the Pabst film, when, as Elsaesser observes, it is the playing of the Mackie Messer ballad that draws Mackie through the crowded, winding streets and into the portrait-like frame of a stationary medium close-up.

Themes of vanity and self display can be traced back to the Brecht-Weill play, in which posing figures as something of a core theme (think of the character Peachum – the beggar's haberdasher).⁴⁵ According to an anecdote regarding the play's production, lead performer Harald Paulsen is said to have insisted on a crucial costume modification. As theatre historian Foster Hirsch puts it, "Paulsen agreed to remain only if he could be allowed to wear a blue necktie, which he felt gave him the key to playing MacHeath as a bourgeois gentlemen who just happened to make his living as a highway man."⁴⁶ A member of the production team for the two film versions, sound editor Hans Oser, commented on *Dreigroschenoper* fashion circa 1930 by noting the extent to which Mackie and Polly attracted the emulation of the numerous young couples who seemed to imitate their dress.⁴⁷ Pinpointing the status of *Die Dreigroschenoper* as a cultural watershed, Oser saw the opera's style as displacing that of the preceding landmark stage- and film-musical, Franz Lehar's 1907 operetta *The Merry Widow*. As Oser observed, the young men who used to imagine themselves as Count Danilo now struck the pose of Mack the Knife.

Oser's popular-music analogy is appropriate to the consumer culture of the early 1930s, when acts of fashion-conscious self-display increasingly occurred against the background of electrically amplified popular songs, and when the young consumers of the time, while mimicking the dress of Mackie and Polly, also purchased discs, players, and radios. In examining multiple version films such as Pabst's adaptations of *Die Dreigroschenoper*, it may prove illuminating to situate them relative to other new electric sound media productions of the time, such as the thousands of film-related gramophone discs. The latter also circulated in multiple versions, and helped shape the making of the films, as well as their reception, both inside and outside the cinema theatre.

1 I wish to thank Hans-Michael Bock, Peppino Ortleva, Nataša Āurovičová, and other members of the 2005 Gradisca Spring School audience for their helpful comments on this paper. I

- also wish to thank the students who attended my workshop on the Pabst films for helping me see, and hear, the films in new ways. Any flaws in the paper remain solely the author's responsibility.
- 2 Regarding the lawsuit against Nero Film, and the latter's effects upon the status of *Die Dreigroschenoper* in film historiography, see the illuminating discussion in Thomas Elsaesser, "Transparent Duplicities: Pabst's *The Threepenny Opera*," in *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (London-New York: Routledge, 2000), pp. 311-329.
 - 3 Brief extracts from Brecht's lengthy text appear in "The Film, the Novel and Epic Theatre," in Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, ed. and trans. John Willett (London: Methuen, 1964), pp. 47-51. A full-length facsimile reproduction of *Der Dreigroschenprozeß: Ein soziologisches Experiment* can be found in Hans-Michael Bock, Jürgen Berger, with Gero Gandert (eds.), *Photo Casparius* (Berlin: Staatliche Kunsthalle, 1978).
 - 4 Invaluable partial exceptions include the work of Jürgen Schebera and Geoffrey Abbott, listed in the notes below.
 - 5 Concerning these and other expressions of *Dreigroschen*-fever, see Stephen Hinton, "The Première and After," in Stephen Hinton (ed.), *Kurt Weill: The Threepenny Opera* (Cambridge, England-New York: Cambridge University Press, 1990), especially pp. 56-59.
 - 6 See S. Hinton, "The Première and After," cit., p. 50; and also Jürgen Schebera, "Old *Dreigroschenoper* Records," in *Kurt Weill, Die Dreigroschenoper, Historische Originalaufnahmen, 1928-1931*, compact disc, Capriccio, 10-346, 1990, Delta Music GmbH.
 - 7 The play's association with the gramophone endured into the Nazi era. According to Weill scholar Schebera, "*Die Dreigroschenoper* constantly stood in the forefront of the Nazi's abuse: at the notorious 1938 exhibition of 'Entartete Musik' in Düsseldorf, the old shellac discs were exhibited as fearful examples." In J. Schebera, *op. cit.*, n.p.
 - 8 See Jürgen Schebera, "Neue Entdeckungen auf Schellack," *Notate*, Vol. 11, no. 3 (1988), p. 24; and J. Schebera, "Old *Dreigroschenoper* Records," cit., n.p.
 - 9 See here the introductory remarks to Stephen Hinton, "Discography," in S. Hinton (ed.), *op. cit.*, p. 218.
 - 10 In Giusy Basile, Chantal Gavouyère (eds.), *La Chanson française dans le cinéma des années trentes: discographie* (Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1996), p. 74. The thirteen songs in question were released on eight separate discs.
 - 11 See Geoffrey Abbott, "The 'Dreigroschen' Sound," in S. Hinton (ed.), *op. cit.*, p. 164.
 - 12 In an October 1929 letter to Universal Edition, Weill stated, "That my music to *Die Dreigroschenoper* has been industrialized does not argue against our standpoint but for it." Quoted in J. Schebera, "Old *Dreigroschenoper* Records," cit. In a September 6, 1928 letter to Universal Edition, Weill explained the delay in submitting the full score in a manner that may point to Mackeben's role in contributing to the music: "I'm still busy at the moment completing the score following the experiences of the current production." Quoted in Stephen Hinton, "'Matters of Intellectual Property': The Sources and Genesis of *Die Dreigroschenoper*," in S. Hinton (ed.), *op. cit.*, p. 33.
 - 13 Christopher Hailey, "Creating a Public, Addressing a Market: Kurt Weill and Universal Edition," in Kim Kowalke (ed.), *A New Orpheus: Essays on Kurt Weill* (New Haven-London: Yale University Press, 1986), p. 24.
 - 14 Critics today concerned with the Schiffbauerdamm première often rely on period recordings to reconstruct the event, which sometimes leads to mistakes, such as the attribution of *Pirate Jenny* to Lenya, who performed the song in the Pabst film, on disc, and ultimately on stage, but *not* for the Schiffbauerdamm opening. See S. Hinton, "The Première and After," cit., pp. 51-52.

- 15 A list of gramophone releases featuring the Lewis Ruth Band can be found in S. Hinton, "Discography", cit., pp. 218-219.
- 16 The Odeon recordings were released in January 1929. In an interview conducted in Paris in 1934 Weill stated his preference for these recordings on the grounds that, unlike other recorded versions of the plays' songs, the Odeon releases featured arrangements that he had approved. In Ole Windung, "Kurt Weill I Exil," *Aften-Avisen* (June 21, 1934), quoted in G. Abbott, *op. cit.*, p. 180.
- 17 See Kim Kowalke, "The Threepenny Opera in America," in S. Hinton (ed.), *op. cit.*, p. 80, 201n. These Ultraphon recordings, which feature Lenya in the female roles, were also released on the Telefunken and Capitol labels. Upon emigrating from Germany, Weill and Lenya came to expect that people in certain countries might know their work through specific gramophone discs, or one of the Pabst-directed film versions. According to Kowalke, Gershwin "told Weill and Lenya at a party shortly after their arrival in New York in 1935 how very fond he had become of the Telefunken recordings, except that he had never liked the 'squitchadickeh' voice of the leading lady; Lenya never forgave the remark", *Ibid.* Bernstein first heard the *Dreigroschenoper* recordings while a college student in New York.
- 18 See G. Abbott, *op. cit.* Abbott's analysis is based upon a copy of the piano-conductor score, published by Universal Edition in November 1928, with handwritten parts added by Mackeben.
- 19 By the time of the stage production of *Die Dreigroschenoper* Mackeben was known as one of Berlin's most skilled and professional popular musicians. The owner of the Theatre am Schiffbauerdamm, Ernst Josef Aufricht, later claimed that he was prepared to turn the musical aspect of the project over to Mackeben if Weill's work had proved unsatisfactory: "I [...] found Weill's music too atonal for a theatre piece and asked Theo Mackeben, whom I had engaged as musical director, to get hold of the original music of the 'Beggar's Opera' by Pepusch so as to have a replacement ready." Ernst Josef Aufricht, *Erzähle, damit du dein Recht erweist* (Berlin: Propyläen 1966), quoted in S. Hinton, "'Matters of Intellectual Property': The Sources and Genesis of *Die Dreigroschenoper*," cit., p. 17.
- 20 In G. Abbott, *op. cit.*, p. 167. According to recorded-music historian Robert Philip, the use of a tuba to double the bass line was standard acoustic-era recording practice but became less common following the recording industry's changeover to electric sound circa 1925. Philip cites recordings by the Royal Albert Hall Orchestra as examples of the move during the late 1920s away from the tuba-boosted bass line. Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven-London: Yale University Press, 2004), p. 65. But while Philip claims that symphony orchestras began abandoning the doubled bass line during the electric era, Abbott's account suggests that the practice endured in the dance-band field. Further evidence for the endurance into the electric era of the "vexing question of strengthening the basses" can be found in the discussion of the doubled bass line in Jerzy Fitelberg, "Aspects of Instrumentation Today," *Modern Music*, Vol. 9, no. 1 (November-December 1931), pp. 28-30.
- 21 Quoted in J. Schebera, "Old *Dreigroschenoper* Records," cit., n.p.
- 22 S. Hinton, "The Première and After," cit., p. 63. Much additional work will be required for a thorough study of the Parisian reception of the film and gramophone recordings.
- 23 The French-language Ultraphon discs were recorded in November 1930, simultaneously with the production of the film, and were released the following January. Préjean, with Henley, sings the *Chant des canons* and the *Ballade de la vie agréable* (AP114) while Lion sings *Polly's Love Song* and the *Tango Ballad* (AP113).
- 24 See Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France* (Paris: Documentation française, 1994).

- 25 These figures are cited in James Trumbour, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950* (Cambridge, England-New York: Cambridge University Press, 2002), p. 5. With respect to the situation in other countries, England was reported to have 4,850 theatres, 4,100 of which were sound-ready; and the U.S. was estimated to have 20,000 theatres, with 13,500 wired for sound.
- 26 Annual radio-ownership figures for Germany during 1923-1932 are as follows: 1,580 (1923); 548,749 (1924); 1,022,299 (1925); 1,376,564 (1926); 2,009,842 (1927); 2,635,567 (1928); 3,066,682 (1929); 3,509,509 (1930); 3,980,852 (1931); 4,307,722 (1932). The figures refer to the situation as of January 1, for each of the years cited. They appear in Heinz Vollmann, *Rechtlich-wirtschaftlich- soziologische Grundlagen der deutschen Rundfunkentwicklung* (Borna: Noske, 1936), and are reproduced and discussed in Karl Christian Führer, "A Medium of Modernity? Broadcasting in Weimar Germany, 1923-1932," *The Journal of Modern History*, Vol. 69, no. 4 (December 1997), p. 731.
- 27 My claims here are based on prices quoted in advertisements for these products that had appeared in the entertainment daily *Comœdia* during the weeks prior to the Paris première of *L'Opéra de quat'sous* in November 1931. Participants in the 2005 Gradisca Spring School may also recall the scene in the Pathé-Natan production *Je t'adore... mais pourquoi?* (Pierre Colombier, 1931), in which the young gigolo's wealth is signaled through his ownership of a six-tube radio.
- 28 Pekka Gronow, Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry* (London-New York: Cassell, 1998), pp. 37-4.
- 29 See G. Basile, C. Gavouyère (eds.), *op. cit.*, and Marc Monneraye, Giusy Basile, "Le cinéma qui chante et le disc," in Emmanuelle Toulet (ed.), *Le Cinéma au rendez-vous des arts: France, années 20 et 30* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 1995), pp. 146-161.
- 30 In G. Basile, C. Gavouyère (eds.), *op. cit.* One historian proposes that "temporary reductions in the numbers of records pressed and sold" in the depression-era U.S. made jazz records hard to obtain in Paris, where the demand for such records was still strong. See Jeffrey Jackson, "Making Enemies: Jazz in Interwar Paris," *French Cultural Studies*, Vol. 10, no. 29 (1999), p. 198. Also felt in Paris was the depression's impact on "the major British companies [e.g., HMV and Columbia, which reformed as EMI in 1931], whose combined profits declined by 90 percent in 1930-1931, and which "provided many recordings to the continent", *Ibid.*
- 31 See Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm: Strategien der Electro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren* (Düsseldorf: Droste, 1999). Regarding German radio programming, see Christopher Hailey, "Rethinking Sound: Music and Radio in Weimar Germany," in Bryan Gilliam (ed.), *Music and Performance during the Weimar Republic* (Cambridge, England-New York: Cambridge University Press, 1994), p. 26. Hailey examines how radio in Germany, beginning in 1928, when stations began commissioning works from composers, didn't simply broadcast a pre-existing repertoire, but created one of its own. Examples include the Weill-Brecht-Hindemith collaboration *Der Flug der Lindberghs*, which was broadcast in July 1929, when it became "the most talked-about [music-radio] work of the era."
- 32 Regarding the centrality of a recording-based conception of the scene in French film practice, see Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* (Bloomington: Indiana University Press, 2005).
- 33 See, for instance, Nataša Đurovičová, "Local Ghosts: Dubbing Bodies in Early Sound Cinema," in Anna Antonini (ed.), *Film and Its Multiples / Il film e i suoi multipli* (Udine: Forum, 2003), pp. 83-98.

- 34 Roberto Calabretto, "Due versioni musicali a confronto: *Die Dreigroschenoper* e *L'Opéra de quat' sous* di Georg Wilhelm Pabst," *CINÉMA& Cie*, no. 4, Nataša Đurovičová, in collaboration with Hans-Michael Bock (eds.), *Multiple and Multiple-language Versions / Versions multiples* (Spring 2004), pp. 30-47.
- 35 During November 1931, the month of the Paris première of *L'Opéra de quat' sous* at the Ursulines, Albert Préjean performed a music-hall routine on stage at the nearby Alhambra music hall.
- 36 My research into the production circumstances regarding Pabst's adaptation of *Die Dreigroschenoper* is in its early stages. The claim regarding the simultaneous making of the two versions is based partly on the existence of production stills that show the two versions' pairs of male and female stars in costume during pauses in shooting. For further information on the making of the films, see H.-M. Bock, J. Berger, with G. Gandert (eds.), *op. cit.*, which, among other documents, includes a copy of the film's script, materials related to Brecht's and Weill's lawsuits against the production company, censorship decisions, and the films' critical reception. Unfortunately I obtained a copy of this rich resource too late to work out fully its implications for the argument presented in this paper.
- 37 The departure from theoretical doctrine didn't count as a defect for Weill, who admired Florelle's performance and sought to work with her again, and did so upon emigrating to France in 1933. See here Lys Symonette, Kim Kowalke (eds. and trans.), *Speak Low (When You Speak Love): The Letters of Kurt Weill and Lotte Lenya* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1996), pp. 143-144, 166.
- 38 The change evidently was made sometime after July-August 1930, and completion of the first version of the script, written by Leo Lania and Ladislaus Vajda. A facsimile copy of this version, with handwritten notes by Pabst, is included in H.-M. Bock, J. Berger, with G. Gandert (eds.), *op. cit.* The typed script stipulating that Jenny is to sing the *Tango Ballad* for the bordello scene between Mackie and Jenny has been crossed out in pen, presumably by Pabst, and replaced by the handwritten phrase "Ballade das Schiff mit den 50 Kanonen." In H.-M. Bock, J. Berger, with G. Gandert (eds.), *op. cit.*, p. 346.
- 39 The quote is from S. Hinton, "'Matters of Intellectual Property': The Sources and Genesis of *Die Dreigroschenoper*," *cit.*, p. 46.
- 40 Lion herself was not French but German, although she pursued her singing career in Paris as well as in Berlin. On the topic of the existential authenticity embodied by the French realist singers, see Kelley Conway, *Chanteuse in the City* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2004).
- 41 On the staging of *Die Dreigroschenoper*, see, for example, Bertolt Brecht, "The Literalization of the Theatre," in B. Brecht, *Brecht on Theatre*, *cit.*, pp. 43-47. This short piece includes the famous injunction that "[t]he actor must not only sing but show a man singing. His aim is not so much to bring out the emotional content of his song [...] but to show gestures that are so to speak the habits and usage of the body". B. Brecht, "The Literalization of the Theatre," *cit.*, pp. 44-45.
- 42 On gramophone-industry norms during the interwar years, see the discussion of "time limits and side joins" in R. Philip, *op. cit.*, pp. 35-38.
- 43 On the distinction between affect and emotion, see Noël Carroll, "Film, Emotion, and Genre," in Carl Plantinga, Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1999), pp. 21-47. For Carroll, emotions are directed toward specific objects or people, and hence "require cognitions as causes and bodily states as effects," whereas manifestations of affect such as "kinesthetic turbulence,

moods, sexual arousal, and instinctual responses” seem “barely mediated by thought.” From this standpoint, the evident vacancy of Lenya’s performance lacks the object-directedness that would invite its characterization as emotional – in contrast to Lion’s naturalistic, psychological approach.

44 Th. Elsaesser, *op. cit.*

45 See the discussion of the fashion theme in Daniel Albright, “Kurt Weill as Modernist,” *Modernism/Modernity*, Vol. 7, no. 2 (2000), pp. 273-284.

46 Foster Hirsch, *Kurt Weill on Stage: From Berlin to Broadway* (New York: Limelight, 2002), p. 38. A rakish photo of the well-dressed Paulsen as Mackie can be found in J. Schebera, “Old Dreigroschenoper Records,” *cit.*, in a reproduction of Homocord ad for a recording of Paulsen as Mackie made in August 1930.

47 The interview appears in Roger Manvell, *Masterworks of the German Cinema* (London: Lorrimer, 1973) and is quoted in Th. Elsaesser, *op. cit.*, p. 326.

MLVS IN A CHANGING POLITICAL CLIMATE

UFA'S "NATIONAL FILM" *DIE INSEL* (1934): A CASE STUDY

Horst Claus, Anne Jäckel, University of the West of England, Bristol

Over the last twenty-five years, the formulation of a European film policy and a reassessment of the concept of identity¹ have generated intense political and academic debates on national cinemas and film policies. "What the national means changes according to social, economic and political mutations and pressures"² as well as to the historical context in which national – and by implication, non-national – films are envisaged. Interchanges between Germany and France during the 1930s raise important "questions about the supposed specificity of national production systems."³ Making national films, like defining "the national," implies the enunciation of two fundamental concepts: identity and difference. In this respect, making national films with world-wide appeal seems a contradiction in terms. Yet, this is exactly what Ufa's directors set out to do, when, in early 1934, they agreed to make a "national film" of the play *Die Insel* (The Island). Their decision to produce it in a French and German version may be traced back to one of their annual surveys enquiring about audience preferences for the coming season, that (amongst others) had resulted in their distributors and cinema owners at home and abroad asking specifically for "at least one big national film [...] that should present the national element in a way that will fill national sections of the populations of all countries with enthusiasm."⁴

Having previously examined Ufa's policy towards popular multi-language film versions for the international market⁵ with reference to the hit film operetta *Congress Dances*, we shall concentrate this time on its managers' attempts to make their highly controversial and widely criticised *nationale Filme* (films deliberately made to boost a nation's morale from a conservative perspective) palatable for international audiences. In the process we shall try to define their understanding of "the national," examine their production policy within the context of the changing political climate in Germany of 1933/34, investigate the ideological position of the individuals responsible for the production programme, look at the experience of the French artists working in Babelsberg at the time and present the film's production history together with a brief comparative analysis of the original play and the film. Bearing in mind the set of questions and problems raised by Pierre Sorlin and other contributors to the first Gradisca International Film Studies Spring School⁶ – notably that versions are hypotheses that can always be disconfirmed and that comparisons may falsify the actual reception experience – we examine, in the second part, the similarities and differences between the German (*Die Insel*) and French (*Vers l'abîme*) versions of the film. To what extent do they confirm findings on MLVs so far? What does a close examination of the two versions reveal as far as national issues are concerned? What are the values that Ufa's directorate expected to appeal to "national audiences" in France and

Germany? Do these coincide in both versions? Do they reflect the same attitudes towards foreigners? To what extent do they tentatively touch upon relevant events or issues of the time?

Ufa's "National Film"

Ever since the media mogul and chairman of the ultra rightwing *Deutschnationale Volkspartei* Alfred Hugenberg took over *Universum Film AG* in spring 1927, its Board of Directors under the stewardship of the company's general manager Ludwig Klitzsch aimed to produce at least one *nationalen* or *vaterländischen* film a year, i.e. feature films, which would stand for and advance conservative "National" values that were deeply rooted in the thoughts, attitudes, and values of the forty odd years preceding World War I. Though the Board never seems to have attempted a definition of the genre's characteristics, minutes of its debates about possible subject matters to be filmed give an indication of what type of protagonist and human behaviour qualified for inclusion and what did not. A four-page note headed "Betrifft: nationalen Film" ("Concerning: National Film") offers an insight into the thinking and political stance of the men in charge of Europe's foremost film production company.⁷ It was written three days after the elections to the *Reichstag* of March 5, 1933, that had resulted in Hitler needing the support of the German Nationalist People's Party to continue his chancellorship. Its contents suggest that, with Hugenberg in the position of Minister for Agriculture and Industry, Ufa's managers expected the government to pursue a "National" (*not* National Socialist!) agenda in tune with their own ideological convictions. Looking for film topics to support it, they took four subjects from German History into consideration. Three centred on well-known historic personalities, Otto von Bismarck (1815-1898), Prince Louis Ferdinand of Prussia (1772-1806), and Prince Eugene of Savoy (1663-1736). The fourth, with the general label *Kolonialfilm*, aimed to propagate the legitimacy of claims to the colonies Germany had been forced to surrender under the Treaty of Versailles. The reasons given for rejecting and accepting these topics reveal an intricate balancing act between political beliefs and commercial expediency.

Though the idea of making a film about Bismarck as the founder of the modern German *Reich* must have been extremely appealing, it was swiftly rejected on the grounds that the topic was too close to their own times. Too many people still alive would have personally known the "Iron Chancellor" and other well-known personalities of the period. Interestingly, concern that the Franco-German War of 1870/71 (which led to the proclamation in the Palace of Versailles of the King of Prussia as *Kaiser* of a unified Germany) might hinder the film's distribution in France, was not considered to be an obstacle. More revealing details about the managers' ideological thinking emerge from their discussions about the suitability of Frederick the Great's nephew Louis Ferdinand (1772-1806), whose dashing personality and heroics against the French during the late 18th and early 19th century had been used to spur on the fighting spirit of young volunteers eager to force France into submission during World War I. Fifteen years later, Ufa's directors – all of whom but one had been officers during that war – no longer considered him suitable for a role model. His love affairs – above all one with the estranged wife of a high ranking official within the Prussian military establishment –

and his close association with the renowned literary circle of the *Salon* run in Berlin by the intellectually brilliant Jewish authoress Rahel Levin now meant that the Prince had led a wasted life. Furthermore, in light of the virulent anti-Semitism in Germany, his links with Rahel Levin were felt to “contain dangers and risks for the film which, in view of the large financial investments, have to be avoided.” For Louis Ferdinand to set an example for contemporary audiences, the film script, in their opinion, would have to deviate from historical facts that were all too well known. From a prosaic business point of view the topic was thrown out because audiences in Southern Germany and abroad would be opposed to a distinctly Prussian hero. Furthermore, a recent survey amongst cinema owners had revealed that spectators rejected films with characters wearing costumes of the first decade of the 19th century.

In contrast to Louis Ferdinand, no affairs with married women or female Jewish intellectuals are known about Eugene of Savoy. The Board therefore emphasised to have qualified writers develop a script for a National Film that would celebrate the Prince's historic importance by presenting him “as the embodiment of the idea of the *Führer* whose crowning achievement was the liberation of Europe from the threat of a Muslim conquest. Thus two parallels with the present times offer themselves: the idea of the *Führer* and the repulsion of the danger of Bolshevism.” As the Prince was small, a cripple and his outer appearance unattractive, it was agreed that, instead of making him the central hero, the film would focus on one of his officers, whose life and fate would be shown within a broad, colourful panorama imbued with Eugene's spirit and actions. Though clearly a National Film, the topic would be of international appeal and would be made in two versions. As it would not necessarily have to be produced during the coming season (probably because of the scale of the undertaking), the Board, in the end, settled for the *Kolonialfilm*. Set in the years prior to World War I, it would demonstrate the extent to which the *Lebensraum* of their home country had become restricted and oppressive for young Germans, making them eager to seek their fortunes abroad with the ultimate aim to create a German homeland far from home and develop new links for the benefit of their fatherland's trade and industry. Intent to strengthen their *Wehrwillen* (readiness to defend and fight for themselves), the film would demonstrate how, “with the support of 500.000 bayonets and a strong navy, young Germans created new opportunities and *Lebensraum* for themselves.” Apart from its topicality for younger generations of many other nations, the subject would present opportunities for exciting images of foreign countries. Board members regarded the film's topic to be particularly significant as it deliberately advanced what to them was a “pioneering and forward-looking idea.” Their fervour of propagating nationalist convictions along party political lines of the German Nationalist People's Party found its expression on March 22, 1933, when they decided to make a documentary about the *Nationale Bewegung* (i.e. the “national” not “national socialist” movement). Compiled from actuality footage shot between January 31 and March 21, 1933, this would be a “historic document” shown as support programme and on special occasions. The film was never made by Ufa – possibly because the company's directors realised that their understanding of nationalism was not entirely in tune with that of Hitler and his party. This becomes particularly apparent in the Board's decisions concerning Ufa's business interests in France during the first half of 1933.

As committed nationalists and World War I veterans, Ufa's directors never had any qualms about expressing their strong anti-French feelings in their minutes.⁸ Such

emotions, however, did not affect their business decisions. By 1933 it was clear to them that it would be impossible for their productions to break into the North American distribution network. As the English cinema circuits were generally regarded as the "least important in Europe" for the German film industry,⁹ Ufa, by the end of 1932, had given up making English versions altogether. Concentrating entirely on French versions instead, France and the French-speaking world had become the company's most important export-market. Though initially clearly delighted about possible influences and advantages to be gained from Hugenberg's position within the government, Ufa's managers soon shared the uncertainty of the rest of the industry over National Socialist attitudes and policies, which, by spring 1933, brought German film production to a virtual standstill. As for their business relations with France, they apparently were concerned that, following Hitler's re-election as Chancellor, the new government not only shared their anti-French feelings, but would be prepared to translate these into political decisions and actions that would be detrimental to their business interests. Their Franco-phobia is reflected in the erratic way in which they handled their film-adaptation of the French boulevard comedy *Le Chien qui rapporte*. By the time they acquired the rights in 1932, the play had been a theatre hit throughout Germany for a number of years. Preparations for production began on January 1, 1933. The film's budget was given its final approval during the week before the elections of March 5, with an immediate start of location work in Switzerland. Given the play's popularity, it was to be released under the same title as the stage-version *Der kleine Kuppler* (*The Little Matchmaker*). Five days after the election, Ufa's directors held the first of several discussions that dragged on until a month before the film's release in June trying to find a new title.¹⁰ The reason for the difficulties they had in reaching a decision is revealed in a minute of April 11, which states that all references to the French source should be dropped from the film's credits.¹¹ On another occasion they considered it necessary to justify the purchase of a machine for copying 35mm to 16 mm film stock by recording: "The meeting unanimously agreed that there were no objections to ordering the machine in France from the French company Debrie as this is the only company that makes such a machine."¹²

The French Experience at Babelsberg

The anti-French attitudes reflected in the minutes of the board meetings stand in stark contrast to the way working conditions were perceived by the large number of French artists employed at Ufa's Babelsberg Studios. Ufa's foreign language productions had a reputation for quality, as the company used established actors and apparently listened to advice and opinions of the French directors who assisted their German colleagues. Serge de Poligny, who, amongst others, worked on Karl Hartl's film *Gold* (1934-35), recalled that, within every shot, he was allowed a certain degree of freedom as long as its beginning and end corresponded to that of the original.¹³ From March 1933 onwards, Ufa's French versions were supervised by Raoul Ploquin, who previously had been Head of Publicity of the Paris-based L'Alliance Cinématographique Européenne (ACE), an Ufa-subsidary originally founded in 1926 in collaboration with Svenska and the support of French money for the purpose of making French-German-Swedish co-productions. Shortly after Ufa's managers authorised his appointment on January 10,

1933 for 18.000 Francs per month,¹⁴ Marcel Colin-Reval, in *Cinématographie française*, welcomed his move to Berlin. Congratulating him in the most complimentary terms, Colin-Reval's article indicates that Ploquin was not appointed for artistic reasons alone:

Not only hardworking, [Raoul Ploquin] also has an in-depth knowledge of film production. [...] M. Ploquin knows how much income a film can generate in a particular region. He has a perfect knowledge of the French market's capacity. Furthermore, he knows the taste of French audiences. For years, he has followed the career of many films and, by just observing and analysing without criticising, he has reached his own conclusions and used them to advance his career. He knows film as an industry, a trade and an art.

Today, M. Ploquin is perfectly equipped and worthy of the difficult task ahead of him. It will not be easy to ensure that French preferences penetrate every detail of a film. But M. Ploquin will succeed. He has a healthy understanding of film, a rich cultural background, and a huge amount of experience. He is not a youngster to be taken on for a period of probation. M. Ploquin will make an impact, and in this will have the support of all his friends.¹⁵

Not everybody shared Marcel Colin-Reval's enthusiasm and confidence about Ploquin and other French artists working in Germany. Some, like the author of the propaganda pamphlet *Les Dessous du cinéma allemand* written in 1934, suspected German film industrialists of having the same sinister intentions as their American colleagues. Writing from the imagined perspective of a German producer, he stated:

France will never make fine films. The French government doesn't support it in any way. They don't have any idea of the effect a film can have abroad, or the influence it can exercise. So it's up to the Germans to make the French people's films for them. They will serve two ends: (1) counter French influence abroad, (2) replace it little by little by ours. [...] These great films will serve our propaganda and spread our ideas around the world... With our (limitless) money, we will seduce and keep in Germany all the good French film personnel, Boyer, Garat, Lemonnier, Blanchar, Murat, Gabin, Rosine, Deréan, Ferny, Françoise Rosay and others whom we'll pay highly. And the French producers, deprived of stars, will have to make do with the meagre residue we leave them until their industry packs up and French culture dies out.¹⁶

Ufa's managers certainly were interested in spreading their ideological beliefs as long as this did not interfere with their main business of making money. However, the record of their discussions reveals that, when it came to salaries, they definitely did not voluntarily squander their financial resources and would have been delighted had they been able to get away with employing fewer people for shorter periods of time. It was the demand for French performers in their native country that forced them to take entire ensembles under contract, as a minute of September 26, 1933, reveals: "In view of the difficulties experienced when it comes to signing up French performers for our films, due to the high demand for them on the French market and their contractual ties with French theatres and film producers, the Board agrees in principle to

take a number of male and female French actors under contract for 16 to 20 weeks per year with an option for renewal for a second year; salaries and other conditions to be negotiated."

The presence of a hard-working French community of actors, directors, script-writers and language coaches in Babelsberg is widely acknowledged. On the other hand, film historians have noted that the least documented aspect of international exchanges in the 1930s is the French presence in Berlin. As Colin Crisp points out: "French filmmaking personnel, retrospectively self-conscious about their contributions to the enemy's economy, were understandably reluctant in later years to elaborate on their work there."¹⁷

No records seem to have survived about the experiences of French actors or co-director Serge Veber who worked on the French version of *Die Insel* in Babelsberg. However, André Beucler, who directed a number of films produced under the supervision of Raoul Ploquin at about the same time, gave a rare detailed account of working conditions in Berlin a few months after the completion of the film. Referring to his account published in *La Revue de Paris* in 1935, Colin Crisp notes that Beucler "underlines the technical sophistication of the German industry, which impressed French workers" and quotes him as saying: "The Berlin workshops do things well: the photography is clever and precise, the sound excellent, the editing sophisticated... In all technical matters, our neighbours make no compromises; near enough is not good enough. It's substance that's most lacking in their work." Furthermore, Beucler "contrasts the amicable internationalism of the film personnel with the potentially intrusive nationalism pressing upon it:"

You hear the German language marry with the French, which shocks no one, since [UFA] is still the centre of Franco-German collaboration where a bilingual murmur is part of the house style... The atmosphere of camaraderie that reigns in this world of cousins germains is undeniable. It is based on a thousand little details of shared professional understanding; international – an understanding that allows a Danish actor to feel at ease with a Portuguese director, but which unquestionably creates deep bonds each year between 400 French and 400 Germans – sincere bonds, broken of course with the rapidity of cinematic images, but which recall wartime friendships and University relationships. To become a close friend, with the Germans – whether they're secret liberals, Hitlerians, monarchists, or militants – all you have to do is confine yourself to a fictional world and not take too close an interest in the Third Reich... If as a Frenchman you commit the heresy of noticing what's happening not in the studio but in the nearby arsenals or military camps... you immediately become an enemy of art, of the cinema and of Germany...

Crisp continues: "Describing the cinema as a sort of no-man's land not altogether assimilated as yet to the Hitlerian ethic, [Beucler] speaks of listening to Hitler's broadcasts alongside German personnel – themselves Nazi – who nevertheless observed quietly at the end, 'that too is just cinema'."¹⁸ The word "international" (underlined in the quotation of Beucler's experiences) along with his description of the Babelsberg working environment as a sort of "no-man's land" and his allusion to "wartime friendships" are interesting with regard to the plot and setting of our case study, *Die Insel*.

Ufa's "National Film" in Light of Hitler's Ascent to Power

Though they apparently tried to ignore it, none of those working for Ufa – whether French or German – could have missed what was happening around them. On March 28, 1933, in a well-known speech to the heads of the German film industry in the Berlin hotel *Kaiserhof*, Goebbels had tried to regain the confidence of these key people and rekindle production activities.¹⁹ Assuring them that the Hitler-government had no intention of interfering with their activities he insisted that film production had to be solidly rooted in the spirit of the times, i.e. in national socialist ideology. At the same time, he declared that Jewish directors were incapable of understanding German audiences. Accusing film managers of ignoring the problems and difficult times experienced throughout the country, he called for the production of films that would reflect the fate and drama of the German people. Ufa's directorate lost no time to fall in line. The following day, "in light of the drastically changed conditions," its members revamped their plans for 1933/34 by starting off with the production of two films of "an entirely German character" and deferred films with French versions to the end of the season. Using Goebbels' anti-Semitic remarks as a convenient excuse they also severed their links with employees and artists of Jewish descent – particularly those with expensive contracts.²⁰ As Goebbels worked at seizing control of the film industry Ufa's general manager, Ludwig Klitzsch revealed himself as a clever tactician who – in contrast to its owner Alfred Hugenberg and its artistic director Ernst-Hugo Correll – soon made himself indispensable to the new rulers while his company carefully tried to tread the thin line between its German-National orientation and National Socialism.

The vocabulary of the cautiously phrased speech with which Klitzsch had welcomed the Propaganda Minister in the *Kaiserhof* was that of the Hugenberg-Party. Blaming opportunists and rumour-mongers he never referred to, let alone criticised the National Socialists for being responsible for the current crisis within the German Film Industry. Outlining his vision of the film of the future, he insisted (in the language of German conservatives) that the industry was prepared "dem Vaterland zu geben, was des Vaterlandes ist" ("to give to the fatherland that what belongs to the fatherland").²¹ On May Day 1933, which Goebbels' propaganda machinery turned into a demonstration of unrelenting National Socialist strength and solidarity, Ufa displayed the Imperial black-white-and-red flag of the pre-World War I era with equal prominence as the new Swastika flag. In his official address as representative of the Board of Directors, Alexander Grau praised Ufa's National Films, the Hugenberg-Group's contributions and successes, and the national (not "national socialist!") achievements made by Germany. In contrast to the NSDAP-representative who finished his speech with a triple "Sieg-Heil" to Adolf Hitler, Grau ended his with a triple "Heil" to the Fatherland, the *Reich's* President, and the *Reich's* Chancellor.²² A few weeks later, Klitzsch, in his function as Chairman of the Association of German Film Producers, bridged the ideological differences in a meeting with Joseph Goebbels during which both agreed on the founding of a "Film Bank" for the sole purpose of financing film projects.

The political climate of 1933 suggests that Ufa hired producer Karl Ritter because of his long-standing connections with the NSDAP, however, timing and the way he was brought into the company indicate that his professionalism and experience in the

industry were the deciding factors, his right-wing political views a mere bonus. A career officer and soldier "by inner conviction," Ritter attributed his successful rise in the film industry to his military training that "had taught him organisational skills, disciplined thinking, and to be creatively active." It also led him to make some of the most virulent militaristic films in cinema history. Throughout his life Ritter maintained that "He who wants to be leader first has to learn to obey, and subsequently has had to be led by others for years."²³ Under the strong influence of his father-in-law, a "passionate National Socialist and fanatic anti-Semite,"²⁴ he had joined the Nazi-Party as early as 1925. A talented and effective organiser, from 1926 onwards, he worked his way up from publicity manager in the Berlin office of the Munich-based Südfilm distribution company to producer-in-chief of the Reichsliga-Film GmbH, gaining practical experience as scriptwriter, production assistant, director and producer en route. His first involvement with feature film production came in 1928 as co-author of a silent military comedy, *Das Spreewaldmädel* (*The Girl from the Forrest Along the River Spree*). The film's director was Hans Steinhoff, a specialist for so-called *Mittelfilme*, i.e. films of any genre with medium-size budgets that represented the staple of popular entertainment, which kept German cinemas in business during the second half of the 1920s and early 1930s. A professional to the bone Steinhoff's ability to deliver solidly made features with limited financial resources within a specified time had turned him into one of the busiest men of his trade. Following this, their first joint venture, they had made plans for further collaboration, which came to nothing as the production company, which had announced the picture, went bankrupt.

At the time they joined Ufa independently from each other before the elections of March 5, 1933, Ritter and Steinhoff were given one-off contracts. Thus, it is unlikely that either of them was hired for political reasons. Indeed, it was not until they collaborated on *Hitler Youth Quex* that Steinhoff became involved in the production of films that subsequently established him as a leading propagandist of Third Reich Cinema. No hints, activities, or documents exist linking him with any political persuasion prior to the production of *Quex* during the summer of 1933. The reasons for their employment with Ufa were clearly their professional skills and, given the company's money-saving efforts, the low salaries they commanded in comparison with producers and directors working under contract or regularly used by Ufa. At 1.500 Marks for one month and pro rata payments should the production last longer, Ritter's remuneration was half that of the 3.000 Marks received for the same period of time by Max Pfeiffer, Ufa's lowest paid salaried producer, while Bruno Duday, the company's main producer of the kind of inexpensive *Mittelfilm* initially assigned to Ritter got 3.500 RM. Similarly, Steinhoff's fee of 15.000 Marks as director amounted to half that given to established Ufa-directors like Karl Hartl or Reinhold Schünzel, not to mention star directors such as Ludwig Berger or Luis Trenker who could command sums in excess of 50.000 RM per film.²⁵ The budgets for the three films made by Steinhoff and Ritter between April 1933 and April 1934 all kept within the 250.000 mark-bracket allowed by Ufa for its *Mittelfilm*-productions (usually destined for the German-speaking market only). When, in late spring 1934, they eventually were assigned to the production of *Die Insel* as the first of two films belonging to the company's *Superfilm*-category, the budget at their disposal was fixed below the target of 600.000 marks allowed for pictures in this class and usually made in two language versions.

Production Context

The film is based on a play of the same title, which opened in mid-January 1934 at the *Schauspielhaus* in the North German city of Bremen. It was probably discovered by a specialist unit set up within Ufa's script department towards the end of 1932 with a specific brief of scouring literary works and plays for their suitability as film subjects.²⁶ On January 30, Ufa's managers authorised payment of 1.500 marks in Austrian Shillings for a treatment to be written by the play's author Harald Bratt with a further 13.500 marks to be paid should they subsequently acquire the rights.²⁷ The decision was taken at short notice, as the topic does not appear amongst eight titles discussed on January 9, 1934, as potential subject for the next National Film. Following Correll's presentation of the project, it was approved on February 23 and finally given the go-ahead on March 9, after the script had been scrutinised by the pre-censorship office of the *Reichsfilm dramaturg* (which had no objections). As both, the Export Department and Ufa's supervisor for French language versions Raoul Ploquin,²⁸ were optimistic about the topic's audience appeal in France, the meeting also agreed to make a German and a French version.

Ploquin's and the Export Department's opinions were of particular importance as a few months earlier Serge de Poligny, while working as author and director on the French version of Karl Hartl's *Gold*, had seriously questioned that, in its present form, the project he had been assigned to would appeal to French audiences. In line with Ufa's German-National orientation and its directors' decision to concentrate for the first part of the 1933-34 season on films with a distinctly German character, *Gold* had originally been conceived as a National Film set in a German environment with a German hero. In a strongly phrased letter Poligny now pointed out to Correll that, for the film to be financially successful in France, it would have to be set in France with a French protagonist. His observations presented Ernst-Hugo Correll with a number of problems. If Poligny's recommendations were accepted, the script would have to be re-written as the plot (about the artificial creation of gold) relied on conditions that were typical for Germany, but did not apply to France. The film's *raison d'être* was Germany's lack of gold. France on the other hand had plenty of reserves of the precious metal. Production cost would increase, as location shots would have to be made in Germany as well as in France. Sets would have to be adapted to the different environments or be so neutral in appearance that the film's specifically German character would be lost. Above all, Correll was concerned that Ufa might be accused of having transferred the ethos of the new Germany as represented in the film to a French environment for purely economic and financial reasons. To him, in light of the political developments of 1933, this raised two fundamental questions affecting the production of language versions in general: Should Ufa continue to produce French versions of films with a "specifically national ethos?" and: Can French versions set in a German environment and reflecting a specifically German mentality still be exhibited in France without risk to their (financial) success?²⁹ In the case of *Gold*, the Board of Directors had decided to ignore Poligny's reservations and retain the film's German characters and settings in both versions.³⁰ However, upon receiving the preliminary budget for the production a week later, they seem to have changed their minds. Costed at almost 1.1 million marks, the film's budget exceeded its original allocation by 400.000 marks, a figure far too high to be put at risk. So, instead of advancing the German ethos of 1933, *Gold* became a utopian adven-

ture film – and a hit for Ufa. It allowed Germans to take pride in the defeat of a power crazy industrialist with the English name of John Wills at the hands of Werner Holk, *Assistant* to physicist *Professor* Achenbach, while French audiences cheered for François Berthier, *assistant* to *professeur* Lefèvre.

The change of character of *Gold* probably contributed to the speedy acceptance and production of *Die Insel* as Ufa's "National Film for national audiences of all countries" asked for by the respondents to the survey mentioned above: "Under no circumstances should such a film be simply heroic or tragic, as otherwise it would not be of anymore value outside Germany than an ordinary *Mittelfilm*. On the contrary, it should present the national element in such a way that it can excite nationally orientated classes of all countries. It should also contain a plot of general human interest heavily interspersed with humorous moments."³¹ Except possibly for the requirement of having to be "heavily interspersed with humorous moments," the play seemed to contain all the characteristics asked for by the respondents. Indeed, one critic reviewing the play for a number of provincial German newspapers expressed the opinion that its success would not be limited to Germany: "Already accepted by theatres in London and New York it will possibly leave an even stronger impression in English-speaking countries."³² Though there is no evidence that the play was ever produced outside German-speaking countries, it certainly contains most of the characteristics important to Ufa's managers in their considerations of topics for their National Film. From a practical point of view of the designer and the financial perspective of Ufa's accountants, all action takes place inside an Embassy in a foreign country and thus requires comparatively few sets. These are visually impressive and at the same time conveniently neutral so that they could be found in any country worldwide. The people inside are elegant, attractive, and imbued with authority. Their lives and actions are governed by a hierarchical structure and by strict codes of behaviour that allocate to everybody around a specific place in a mini society which adheres to pre-World War I social structures. It is a world of order dominated by traditional concepts of honour that are rooted in values derived from an aristocratic and military elite.

The Play

The play's title *Die Insel* refers to the Embassy in a foreign country. Representing an isolated piece of homeland, it is a refuge for its closed community whose members perceive it as a small island, surrounded by a strange and threatening environment. The two main characters are the military attaché Captain Rist and the Embassy's *Legationssekretär* (official representative for matters of trade) Raaz. Their everyday behaviour and attitude to life and work reflect the changes that have taken place in the diplomatic service as well as in society in general in the aftermath of the World War I. Once the privilege of the aristocracy represented by Rist and the senior diplomats of the Embassy, it is now "infiltrated" by educated and clever high flyers from the middle classes like Raaz, who are looked down upon by their traditionally orientated colleagues because, as hard working specialists, they are interested in trade figures for the good of their country rather than in lavish displays of grandeur. While Rist and Raaz are friends, the others are envious of the young upstart whose dedication to his job has just led to an important trade agreement. Furthermore, his wealthy family background

makes it easy for him to subsidise the comparatively low income of diplomats who traditionally are expected to finance part of the expenses involved in representing their country from personal resources.

As military attaché, Rist is a kind of officially accepted spy who frequently has to take on assignments the Ambassador, for reasons of diplomacy, is not allowed to be aware of. While trying to make contact with potential informers in a notorious bar owned by the seductive, but shady Silvia, Rist has fallen victim to impostors who turned out to be clever gamblers and have relieved him of \$ 6.000. Unable to settle the debt because he comes from an impoverished family, he had to accept Silvia's offer to lend him the money in exchange for an IOU. Under pressure not to reveal his true identity as military attaché and used to his friend helping him out in tight financial situations he has signed the document with Raaz's name. As the sum involved is substantial he cautiously asks Raaz how much money he could lend him. But this time it is too high even for Raaz, whose father's business is going through difficult times. When Silvia appears in the Embassy and learns that Rist has not been able to raise the money she threatens to go to the press. As exposing him would involve the Embassy in a scandal, Rist forges a cheque signing it with Raaz's name.

Informed by the director of his bank that a cheque has been presented which exceeds his financial resources, Raaz refuses to honour it. But Silvia insists on payment. As the signature, though easy to copy, appears to be that of Raaz, the director requests the Ambassador to act as mediator. The subsequent talk only reveals the rift that exists between the generations. In order to protect the reputation of the Embassy, its staff, and the country they represent, the Ambassador, though convinced that Raaz is innocent, demands that the cheque is accepted. Raaz, however, wants his name cleared and insists on justice. As neither side is prepared to give way, the Ambassador asks his niece Karin (with whom both, Rist and Raaz, are in love) to persuade Raaz to change his mind. In the course of their conversation Karin realises that Raaz is indeed innocent and encourages him in his stance. But Raaz, out of love for her, changes his mind and agrees to pay, on condition that the culprit reveals himself. When the Ambassador calls for the guilty man to admit to the crime, all senior diplomats step forward in solidarity, each claiming he did it. Unable to live in an environment that protects criminals, Raaz resigns. Following his exit from the room, the Ambassador calls for the unknown culprit to "resign" from the Embassy in a way that would allow those staying behind to remember him with honour. When Raaz learns of what is clearly a sentence of death for the culprit, he and Karin desperately try to prevent it. In a final conversation with Raaz the Ambassador expresses his opposition to a union between the young people. This makes Karin even more determined to go back to her home country, together with Raaz. When, to their horror, they realise that it was Rist who had forged the cheque, a shot resounds from the room next door.

Though the play seems to criticize the old order by showing two of the diplomats as arrogant cynics, Bratt does not entirely support the position and attitudes of the younger generation either. Like many of his generation in the political climate of the time, he remains sitting on a fence. Indeed, what probably made the play attractive to Ufa's directors was the inner strength and seeming understanding displayed by the Ambassador for the demands of the younger generation for change. A disciplined grand seigneur with perfect manners he always appears in command. All his decisions are taken in a selfless attitude with the aim of maintaining the honour of his staff, his

Embassy and, above all, his country. Always putting the interests of his nation first, he is the perfect civil servant, a leader whom everybody can trust. As a character and in his appearance, he dispels any call for the abolition and destruction of the encrusted, out-moded, hierarchical structures of pre-World War I European societies with their ideals of military order, in which a position in life usually depended on birthrights rather than ability and work.

While the Ambassador appears as an ideal representative of traditional values, it is difficult to accept Rist as a tragic hero who falls victim to criminals while working in the line of duty. The author provides no convincing justification why an experienced diplomat in a key position like Rist first signs an IOU and then forges a cheque using his friend's name. Furthermore, the circumstantial reasons offered as explanation for his inability to raise the money are rather spurious. Thus, changes made to the play when turning it into a film script probably started with the development of dramaturgical devices that would make his actions more plausible and honourable. In this, Bratt was assisted by Emil Hesse Burri, a former participant in the short-lived programme initiated by Ufa's Script Department in autumn 1932 for the development of new scriptwriters. To make the military attaché's action more convincing and let his character appear in a more positive light, they introduced an acquaintance of Silvia's, a sinister "Man Without a Name" ("Der Namenlose") who has seen better times. Once one of Rist's friends, he now threatens him with extortion. Unless he immediately receives \$ 6.000 he will jeopardise the signing of Raaz's trade agreement by handing over to the press plans of aggression against the country within which the Embassy is located, which Rist had developed as part of an exercise during his officer training. To add action and suspense to a play that relies mainly on dialogue, the Man Without a Name is wanted by the Police. The man in charge of hunting him down is an officer called Ascunto who in turn reports to the Minister responsible for signing the trade treaty. Unlike the play in which the characters only talk about Silvia's Bar, the scene in which Rist now is forced to lose money to make the handover appear legal is actually shown, giving the film the opportunity to incorporate a chanson sung by a French star and a dance routine presented by a girlie troupe. For relief from the mainly interior scenes, shots of Karin and Raaz – whose name is changed into Raak – driving along romantic coastlines in a sports car are interspersed, while Rist, in a dramatic climax, commits suicide by driving his car over a spectacular cliff into the sea instead of shooting himself with a gun.

Production History

In April 1934, Karl Ritter travelled to Paris to recruit the ensemble for the film's French version (which at this point was not yet called *Vers l'abîme*, but "Les isolés"). Amongst others, he signed up Françoise Rosay, who, aware of Ritter's reputation as an anti-Semite, took him for their negotiations to a café well known as a popular meeting place of Jewish émigrés and refugees. Sitting amongst German Jews she remarked: "I thought I'd take you to a restaurant where you'd feel comfortable amongst your countrymen."³³ Though Rosay is the biggest French star with whom Ritter returned to Berlin, the others were no unknowns either – with the exception of Roger Duchesne who made his first screen appearance in the part of Roll (Raak). The cast of the German

version is headed by two of Ufa's top stars, Willi Fritsch and Brigitte Helm. According to publicity announcements both were looking forward to playing roles that would differ from the standard images that had made them favourites not just with German audiences. Because of their presence, the film's budget was supported with 64.000 RM from the "Star Reserve", a fund established to ensure that expensive performers under exclusive contract to Ufa did not remain unused because low cost productions avoided them for fear of exceeding their budgets. Otto Treßler, a distinguished member of the Burgtheater-Ensemble, had previously played the part of the Ambassador when the play received its Austrian première on March 1, 1934, in the Vienna Akademie Theater. An actor, who made his film debut in *Die Insel* and went on to rise to considerable prominence in German radio, theatre, film, and television is Günter Lüders.

Set construction began shortly after the Board of Directors accepted the plans and authorised the film's budget of 565.000 RM on April 27. Shooting in the Babelsberg Studios started on May 7 and lasted until June 15. The next day, for the rest of the month, a small team went to Dalmatia carrying out location work near Split and Dubrovnik. Production reports appearing in the German trade press during this period were usually praising the impressive sets constructed for the film. Those that covered the picture's content reflected what right-wing ideologues were expecting of it. Seemingly trying to outdo each other in their praises of the ideological spirit of the chosen subject matter, their contributions exposed the closeness between the bombastic language of National Socialism and that of the similarly heavy patriotic fervour of the German Nationalists. In the trade paper *Film-Kurier*, one author enthused about Goebbels as "carrier of light of the German film industry" and praised the "old fighter for German film" Karl Ritter as being exactly the right man for this particular subject, before coming to the conclusion that *Die Insel* reflected the

*civil fight for one's own nation – presented from the perspectives of both [the host country's and the Embassy's] sides, it is ethically rooted in a military understanding of manhood, honour, esprit de corps, highest discipline, strict service. [...] The national concept of honour in general is anchored in the heart chamber of this film subject.*³⁴

In spirit and tone there is no difference between the hollowness of these overblown statements and those that appeared in the *Kinematograph*, which belonged to the Hugenberg concern and as such was close to Ufa:

*Like an island, the Embassy is surrounded by alien ideas, customs, different perceptions of race. [...] Sticking together is the highest duty of this Embassy. Personal experiences and feelings have to be subordinate to the thought and well-being of the nation, the state that is represented. No matter what conflicts arise amongst the Embassy personnel it is necessary to pull oneself together, the iron principle applies "Do nothing for yourself, everything for your country." The dramatic events of the film are the result of the clash between personal desire, still dominated by egotistical ideas, and the all-embracing idea of the home country's well-being that demands big, inner sacrifices.*³⁵

As Karl Ritter (who, in 1933, used to appear in SA uniform on the set) and designer

Benno von Arent (who, two years later, was awarded the title *Reichsbühnenbildner* – Set Designer of the *Reich*) were well-known, established members of the NSDAP, it is no surprise to find amongst official visitors of the production *Gruppenführer Sepp Dietrich* – the Commander of the *Leibstandarte-SS Adolf Hitler* responsible for Hitler's personal protection.³⁶

The film's official opening took place on August 30, 1934, at Ufa's most prestigious cinema in Berlin, the Ufa-Palast am Zoo where it ran for sixteen days. The pompous right-wing vocabulary cited above is totally absent from the dozen reviews available for this analysis. With few exceptions, the critics praise the film but also note the implausible elements found in the plot and the character of Rist (all of which they attribute to the script and the original play). Several regard the dominance of the dialogue as an innovation to be welcomed; others criticize it for not being filmic enough. While there are mixed reactions to the two stars Brigitte Helm and Willi Fritsch, Otto Treßler and Françoise Rosay are generally showered with praise. During opening night, one of Rosay's scenes was spontaneously applauded. According to these reviews, the Berlin premiere was a great success. The same was reported about the film's openings in Paris ("Großer Erfolg 'Die Insel' in Paris")³⁷ and Vienna ("Die Insel' in Wien erfolgreich")³⁸ where it ran in six cinemas simultaneously. On the other hand, the film's title does not appear in an extended note about Ufa-successes, published in *Lichtbild-Bühne* on September 26. A day prior to this announcement, Ufa's directors had accepted a suggestion put forward by the Head of Distribution, to add a subtitle to the film's credits, "Der Fall des Hauptmann Rist" ("The Case of Captain Rist"). The idea to highlight the criminal and judicial elements of the plot signals an attempt to attract a wider audience to a film that had been deliberately marketed as a prestigious National Film, but as such was apparently not doing too well at the box office.

The Two Versions

In many ways, similarities between *Die Insel* and *Vers l'abîme* confirm the findings of other researchers who presented their findings on MLVs at the first Gradisca Film School.³⁹ The German and French versions have the same plot, same sets, same camera placement and movement, and (with a few minor exceptions) the same scene dissection. The timing is roughly the same with the exception of exterior shots. Three major parts are played by the same actors in the German and French versions. Brigitte Helm is Karin/Karine, the Ambassador's niece, Françoise Rosay the night-club singer Silvia/Sylvia, and Andrews Engelman a blackmailer, referred to in the script as "the Man with no Name" ("Der Namenlose" in German, "L'Inconnu" in French). With the exception of a card player in a smaller role, and a number of extras in walk-on parts, all other actors are different in the German and French versions. Ufa certainly adhered to its principle of trying to appeal to individual national tastes by casting well-known stars as well as established character actors not just in their German version. At the time they were signed up for *Vers l'abîme*, Raymond Rouleau, Thommy Bourdelle, Pierre Magnier and Henri Roussel were already well known theatre and/or film actors in France and popular with their French audiences.

However, the physical similarity between French and German actors in the same part is not as prominent as it is commonly assumed in MLVs. For instance, the senior diplo-

mat Squeelen (played by veteran French actor Pierre Magnier) presents an older and much wiser Counsel than his German counterpart played by the younger, arrogant Hubert von Meyerinck. On the other hand, there are no differences when it comes to the representation of the social position held by each character within the hierarchical structure of the diplomatic service. In their role of ambassador, both actors, Otto Treßler and Henri Roussel convey the idea of respectability. In their physical appearance as well as in their diction both are figures of authority. Heinz von Cleve and Raymond Rouleau play Captain Rist, the Military attaché, in the same way in the German and French versions, but there are minor variations in the script that shed a different light on their individual characters. For instance, when Karine talks to the Captain during the reception in the Embassy and tries to boost his morale, Rist's over-emotional response in the French version, makes him a whimpering character feeling sorry for himself. He seems to seek both comfort and reassurance by appearing extremely bitter about his lack of fortune, and by telling Karine that he has lost his parents (a line that is not in the German script) and does not have many friends. When Karine replies that, Roll in his shoes, would probably cheerfully say: "La fortune sourit aux audacieux" (Wealth comes to those who are bold), the morose Rist rather sullenly replies: "C'est ce que disent les gens qui ont de la fortune" (That's what rich people say). In *Vers l'abîme*, this rather cynical remarks about the rich and the weak are not the prerogative of the military attaché. Commenting on Karine's attraction to Rist, Squeelen had said earlier: "Se pencher sur les faibles est un luxe que les forts aiment à s'offrir" (Devoting oneself to the weak is a luxury only the powerful can afford). This line does not appear in the German version.

Interestingly, in the German version the remarks made by the Minister of the foreign country and the tone in which he addresses the police inspector Acunto are far less authoritarian than in French. The Ambassador of the former seeks advice from his Embassy staff, and even offers the trade attaché money to cover the cheque, something his French counterpart does not do. The German Bank Manager is also more understanding and far less sombre than his black-cladded French colleague. All this contributes to the impression that the higher ranked people in the German version are more likely to consult their subordinates when making decisions than those holding power in the French version – an observation that goes against stereotype conceptions of the "authoritarian German."

Among the minor variations that may be attributed to national differences are the physical postures adopted by a particular group of people. Recalling *Congress Dances* and the contrast between the disciplined Germans in the servants' headquarters and the more relaxed and motley group in that film's French version,⁴⁰ the members of the Embassy staff in *Die Insel* appear also to be far more disciplined in the German than in the French version. The posture of the Germans is considerably stiffer, their attitude more formal than that of the French staff. This is particularly evident in the scene in which the Ambassador confronts his senior colleagues with the forged cheque. Even though the French and German actors occupy exactly the same position as the group enters the room, the body language is different. The French diplomats move their hands and heads, and their Ambassador even folds his arms in the course of his stern address, while the upright Germans remain almost motionless.

French directors working in Berlin have played down their role in adapting German versions, but a close examination of *Die Insel* and *Vers l'abîme* reveals interesting vari-

ations showing that the work Serge Veber and his team did on the French version is far from negligible. Extreme attention to the dialogues is not all that surprising considering that, in France, Thommy Bourdelle, Henri Roussel (alias Henry Russell) and Raymond Rouleau were not only famous actors in both, theatre and film, but also enjoyed careers as film director and/or as stage director as well as scriptwriter. The use of puns and play on words in the French dialogues of MLVs has often been commented upon. *Vers l'abîme* is no exception. In a scene reminiscent of the playful flirtation between Christel, the glove-seller and Pepi, her admirer in *Congress Dances*, Roll (the trade attaché) and Karine seem to be play-acting with each other through language. Roll hopes that, by speaking in proverbs, he will successfully find his way to Karine's heart. When she does not reply to his offer to go for a ride in his brand new car, he says: "Qui ne dit mot consent." In their next scene together, he returns to the same linguistic device, saying: "Un bonheur n'arrive jamais seul," to which she replies: "Encore un proverbe!" (Another proverb!). Roll, happily continues with a third proverb: "Jamais deux sans trois." His manner not only seems to have the desired effect on Karine but she also begins to use proverbs when she talks to Rist a little later: "Votre ami Roll ne manquerait pas de dire: 'La fortune sourit aux audacieux'."

These verbal exchanges with their emphasis on puns and play on words demonstrate the extent to which *Vers l'abîme* makes use of and relies on characteristics of the French language. This becomes particularly evident in the scenes featuring Françoise Rosay. Whether in French, German or any other language, Rosay outclassed the most beautiful actresses of her time with her wit. By recruiting her, Ritter could be sure of a performance full of heart and wisecracks. The night-club hostess' part of Silvia/Sylvia gives her a golden opportunity to display her full talent through her skills in the use of language. The most striking example is the scene in which she exercises her wit at the expense of the police inspector Asunto. The film also gives her the opportunity to show her talent as a singer.⁴¹ Curiously, the *chansons* she sings in *Die Insel* and *Vers l'abîme* are different. In the French version, the lyrics give Françoise Rosay the opportunity to play – sensually – the part of the big-hearted night-club hostess to the full, as she sings "Je donne tout ce que j'ai" (I give everything I've got).⁴² For love, the singer is prepared to give body, heart and soul. To the "gentlemen" in the audience, she seductively sings "I'll give all my kisses for nothing." Even though the music is the same in the two versions, in German, the lyrics and the theme of the song are different. While the French lyrics suggest promiscuity, the German song "Was weisst du von mir?" (What do you know about me?) focuses on a woman's pains of being in love with someone unaware of her love. Yet, Rosay delivers them in the same provocative manner.

Whether in the German or French version there can be no doubt about the significance of Rosay's contribution to her part. Already in her forties, Rosay had the talent to impose herself as a humorous and seductive presence both on and off screen.⁴³ Arguably, her strength of character is more evident in the French than in the German version. This becomes apparent in her exchange with the Bank Manager when she insists that he honours the cheque for \$6.000 and threatens to go to the press if she does not get what she wants. After answering the telephone call from the Embassy, the Bank Manager tells her that the Ambassador has asked to see her. She immediately turns all smiles (same response in the German version) but quickly changes her attitude again and says: "Si vous croyez qu'il me fait peur" (If you think I am scared of him...). The

added repartee (not found in the German script) is short but her body language speaks even louder than words. When it comes to body language and repartee Rosay is certainly in a class of her own.

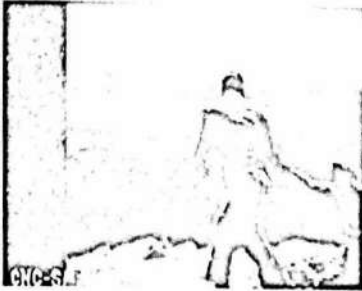
While some performances and interactions between characters may be traced back to strong individuals, language characteristics and national temperament, others are rooted in the personality of the actors or actresses, in age, appearance, physical attraction or can even be influenced by the costume they are wearing. As has already been mentioned, the Minister of the German version is not as arrogant as his counterpart in *Vers l'abîme* when dealing with the police inspector (who incidentally smokes cigarettes while his German colleague prefers cigars). He listens to him and even asks for his advice. This understanding between them and reliance on each other, however, stands in sharp contrast to the physical appearance and the traits the actor brings to the character. Played by Ernst Rotmund, the Minister in the German version looks like a Latin American gangster boss. Dark, scheming, with a shifty look, he even goes so far as to suggest that "the disreputable character who may be threatening the trade agreement should be eliminated." No such threats are made by Henri Bosc who plays the Minister in the French version. He may be more authoritative during his exchange with the police inspector, but in all other scenes, he is much more relaxed than Rotmund. He always smiles even in the most serious circumstances, when, for example, the relationship between the two countries is threatened because circumstances may force him to refuse to sign the trade agreement.

Roger Duchesne and Willi Fritsch (who play the trade attaché under the name of Roll in the French and Raak in the German version) may look alike but interact differently with Brigitte Helm. Driving along a magnificent coastline in an open car Roll/Raak interrupts the ride at a beauty spot where he intends to declare his love for Karine/Karin. In this sequence (taken in one long panning shot) Brigitte Helm reveals a slightly different attitude towards her two partners. At the opening of the French version, Duchesne helps her to climb up and across a rock overlooking the sea, then follows her to a spot where she leans against a rock face and they both talk about their relationship. In the course of the conversation she moves towards an open space. When she tells him that she does not love Rist, he passionately tries to embrace her, but, after a brief hesitation, she rejects him. Freeing herself she pushes him away and runs off screen, leaving him standing isolated against the background of the sea. The German version uses exactly the same locations, but starts with a view of the open sea with Helm calling from off screen (from the spot by the rock face) for Fritsch to join her. He enters the frame from the same direction from where Duchesne had helped her climbing across the rock, stops, and – after a short pause and a verbal exchange – joins her where they have the same conversation she had with Duchesne. Learning that Karin/Helm does not love Rist, Raak/Fritsch also moves forward to embrace her. This time the embrace appears to be more intimate and ends before she rejects him. The pristine print analysed does not contain a splice between this and the next shot that might indicate that the cut at this point was not in the original release print. The personal relationship between Brigitte Helm and her German and French partners seems to have been similar to that between Lilian Harvey (as Christel) and Willi Fritsch and Henri Garat (as Tsar Alexander) in the German and French versions of *Congress Dances*. In both cases the leading lady seems to have had a stronger rapport with Fritsch than with her French colleague.

Different interpretations of the roles
or
Variations in personal relationships between an actress and her partners?

1. Shot opening

French version
(Brigitte Helm & Roger Duchesne)



Roll gives Karine a helping hand

German version
(Brigitte Helm & Willy Fritsch)



The sea



Karine & Roll heading for a serious talk



Raak follows Karin's call to join her

2. Bodylanguage and Personal Relationships





3. End of shot



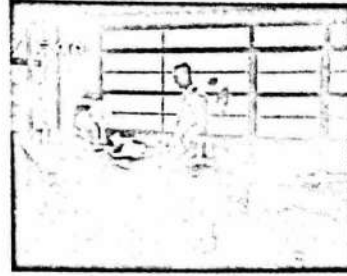
Resistance



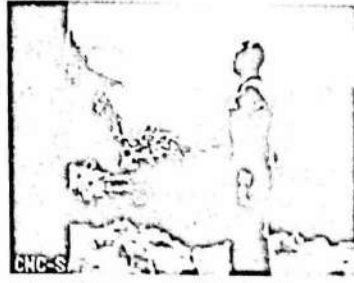
Final frame: An embrace



Karine turning and running away



(Next shot: Bank Manager's office)



Final frame: Roll left alone

End or beginning of an intimate relationship between Karine/Karin and Roll/Raak?

Ginette Vincendeau's assertion that "the ideal actor in MLVs [is] an unknown, someone who [can] be easily moulded"⁴⁴ does not apply to Roger Duchesne in this film. Although the part of Roll represents Duchesne's screen debut and Pierre Cadars describes him as "a dynamic young sporty actor in the Willi Fritsch tradition,"⁴⁵ his performance is quite different from that of his more famous German alter-ego. His interpretation of the character in the first part of the film (where he plays a seductive light-hearted playboy) is quite at odds with the tragic persona he becomes after making his decision to leave the Embassy. At first, his constant use of proverbs reinforces the impression that the trade attaché is a joyful and carefree character. Roll openly admits to Karine that he is "léger," someone who does not take things seriously. That his relationship with Karine starts on such a light tone makes it particularly difficult to accept his complete change of character by the end of the film.

Versions in the Political and Social Context of Their Time

As far as national issues are concerned, both, the French and German versions, offer the same general perspective and stand for the same moral and social values as the play, despite slight differences in emphasis and presentation between the German and French versions. Most prominent are the military standards and ideals of honour, self sacrifice and solidarity as expressed by the Ambassador in his long address to his senior staff (in which he asks the guilty individual to step forward) and in their response to it (as they, one after another, come forward to express their solidarity). Concerns about

war and peace are articulated from a conservative perceptive. The scene when the Ambassador and the Minister of the foreign country discuss the urgency of signing the trade agreement is particularly interesting as the two men insist on alternating the words “peace” and “war” in their conversation. Other shared values and concerns include a combined sense of isolation and superiority in the small – and stifled – community of the Embassy, the mistrust and even fear of foreigners along with a low esteem for people from a non-aristocratic background. Talking about Raak not adhering to the Embassy’s rules of etiquette Squeelen, one of the senior diplomats, condescendingly remarks to his colleague Hollen: “What do you expect? He comes from a merchant background. Thirty years ago, his father was serving behind a counter.” The fact that, through hard work, the trade attaché and his father are financially far better off and have managed to reach a higher social position does not alter the aristocrats’ low opinion of people who cannot point to a long and established family background.

Given the time of the production, any reference to financial scandal must have had a deep resonance with the French team before and at the time of shooting *Vers l’abîme*. 1934 is a year of political and financial scandals in France. Among them, the Stavisky affair brings about a real paranoia against Jews and foreigners in general. Anti-Semitism raises its ugly head not just in Germany. In the world of cinema with its small production companies and its various (often illegal) ways of raising money it is fuelled by the bankruptcy of Bernard Natan. Several companies stop production (Osso) or go bankrupt (Jacques Haïk’s company); with debts to the BNC, the group Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA) finally goes into liquidation in July 1934.⁴⁶ Following the February riots when right-wing extremists walked on the French Parliament, French exhibitors received a note from the Police (dated February 17, 1934) instructing them to stop immediately any projections portraying politicians or civil servants in a manner likely to provoke disorderly behaviour.⁴⁷ In *Die Insel*, there is a line when the blackmailer says to Rist: “Charakter und gesunde Finanzen vertragen sich ausgezeichnet” (Bad character and solid finances go well together). It is probably not by accident that this line does not appear in the French version. On the other hand, *Vers l’abîme*, contains a short tirade with which the money-lender reacts to Rist’s request for a loan of \$6.000, displaying a mixture of bitterness and self-pity that are absent from the German version.⁴⁸ In physical appearance and acting Lucien Dayle and Aribert Wäscher as money-lender are quite different, but, in the way the former explains his position, he almost seems to ask for compassion: perhaps a nod to social and political events in France at the time.

Such minor differences do not affect the films’ general point of view. All foreigners – including the Minister, the Inspector, the Banker and the Money-Lender – are not defined enough to attract sympathy. Even when the slight variations between the German and French scripts are taken into account, the mistrust of foreigners is clearly established right from the beginning. Introducing his niece to her first big, official reception the Ambassador expresses strong feelings about the Embassy being an isolated piece of home land in a foreign environment:

Für mich haben solche Abende nichts Neues. Ich fühle an ihnen nur stärker, dass wir nicht in der Heimat sind. Alle Leute, die heute kommen, sind Fremde. Fremd, wie das Land in dem wir leben. Wie auf einer Insel im Meer.

(For me, these evenings are nothing new. On these occasions I realise even more

strongly that we are not in our home country. All the people coming today will be foreigners. They will be as foreign, as the country we live in. Like an island in the sea.)

In the French script he says:

De pareilles réceptions sont plus délicates que l'on ne pense. Tous ces gens-là nous observent, nous épient, aux aguets de la moindre faute que nous pourrions commettre. Isolés parmi eux sur cette terre étrangère, nous devons veiller à ne prêter le flanc à aucune critique.

(These receptions are not as simple as they seem to be. All these people are watching us, waiting for us to make the slightest mistake. Isolated among those people in a foreign land, we must be careful not to do anything that could lead to criticism.)

The offensive reference to foreigners in the context of the reception may be unexpected, but the message is clear. This blatant dislike of foreigners brings to mind French attitudes of the period. With a rapid deterioration of France's economic situation, a phenomenon of rejection had developed, encouraged by right-extremists and occasionally as well by the left. "The pejorative term *métèque* (designating vaguely people of Mediterranean origins) begins to appear more frequently in written articles, along with the potent suggestion of a 'foreign invasion'."⁴⁹ Film émigrés become the subject of increasingly organised hostility from the disenfranchised sections of the French film industry. In May 1934, the Minister of Justice Chéron gives instructions to reject any interventions in favour of giving French nationality to foreign filmmakers and Adrien Marquet, the Employment Minister, announces that work permits will no longer be issued to foreign filmmakers. Many decide to move to America. The grievance against this "foreign invasion" is economic but also, as Pierre Billard argues, "moral and cultural." Allowing foreign input into the creative process means that "the language, the ideas, the customs, the sensitivities of a nation are taken over by people who don't belong and do not share this national heritage."⁵⁰ In 1938, Serge Veber echoed these grievances in an article entitled "Le cinéma français aux Français" published in *Pour Vous* sneering: "Come in, please, do come in. Invade us. There is enough room for everybody. I know perfectly well that it is human to welcome émigrés, these poor devils, and that we cannot blame them for seeking to find a home. But, for goodness sake, let's look after the French first. We've got our own poor, let's not forget it."⁵¹ For the French author and co-director of the French version of *Die Insel* (who in 1930 had worked at the Paramount studios before moving on to Osso Films and, from 1932 to 1935, to Berlin) to express such an opinion without realizing the contradiction of his own position is not without irony. His public rejection of foreigners in these terms says much about the atmosphere in the French film industry on the eve of WWII. That the film historian Pierre Billard finds the tone Veber used to express his rejection "moderate" for the time, gives some indication of the rapid deterioration of French attitudes toward foreigners in the second half of the 1930s.

Xenophobia, of course, was not limited to France. In Germany (where German citizens of Jewish descent were viciously persecuted as aliens) it was rampant. Reacting to a highly visible political murder of the time, the film contains what appears to be a last-minute alteration and addition to justify the National Socialists' disregard for the legal

process as well as the ruthless brutality with which they were ready to eliminate even their own supporters if these were considered a threat to the regime. When Raak, towards the end of the film, says farewell to Rist while the two men walk amongst palm trees along a quayside before he returns to his home country by boat, the German version contains shots made with the help of background projection rather than on location. These are not found in the French version. Neither is a key statement with which Raak rejects Rist's attempt to justify the Ambassador's refusal to start an enquiry into the forgery of Raak's signature (and with it the possibility of a proper legal trial of the person responsible): "I don't see why [the Ambassador acted the way he did]. I want the truth. I don't want to be with people who hush up a crime and let others suffer. I expect of a superior that he exposes a crime with absolute candour, and is strong enough to deal with the consequences."

Location shot:

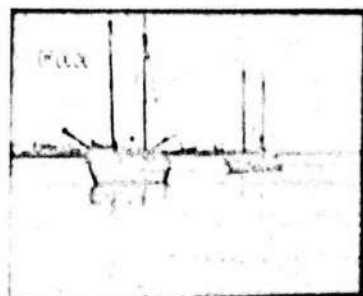


Raak: Jetzt wird mir der Abschied doch schwer, Rist.
(Saying good-bye is difficult after all, Rist.)



Rist: Ich habe noch eine Bitte, Raak. Denke nicht ungerecht über seine Excellenz. Er musste so handeln.
(One last request, Raak. Don't be unjust towards his Excellency. He did what he had to do.)

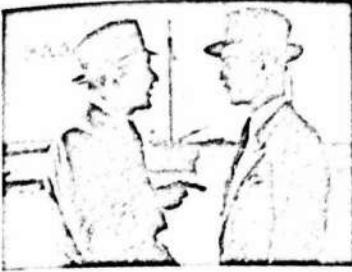
Back projections



Raak: Nein, Rist, das sehe ich nicht ein. Ich will Wahrheit.
(No, Rist, I don't see why. I want the truth.)



Ich will nicht da bleiben, wo man ein Verbrechen vertuscht und einen Unschuldigen büßen lässt.
(I don't want to be with people who hush up a crime and let others suffer for it.)



Ich verlange von einem Chef, dass er mit rückhaltloser Offenheit ein Verbrechen aufdeckt und dass er stark genug ist, die Folgen zu meistern.

(I expect of a superior that he exposes a crime with absolute candour, and is strong enough to deal with the consequences.)



Rist: Vielleicht war das Verbrechen gar kein Verbrechen.

(Perhaps the crime wasn't really a crime.)

Location shot



Raak: Das sagst du. Du nimmst einen Mann in Schutz, der einen Scheck fälscht, um seine Spielschulden zu bezahlen?

(Is this really you speaking? You are protecting a man who has forged a cheque in order to pay off his gambling debts?)



Rist: Ja, Raak. Vielleicht musste auch er so handeln, weil er etwas Gutes gewollt hat.

(Yes, Raak. Perhaps he too had to act in this way because he had good intentions.)

The argument presented and the resolute tone in which it is delivered echo Goebbels' and Hitler's attempts to justify the murder of one of the *Führer's* closest allies, the head of the SA Ernst Röhm. At the time the production team of *Die Insel* was working on location in Yugoslavia, long raging tensions between Hitler and Röhm (one of the few people with whom Hitler used the informal address "Du") were coming to a head because of the latter's insistence of having the Storm Troupers incorporated into the *Reichswehr* – a notion rigorously resisted by the military establishment. Anxious to win over the support of the generals in order to consolidate his power, Hitler tried to settle his disagreements with Röhm. When these attempts failed he decided to seize the opportunity and rid himself of the left-wing activists of his party. On June 30, 1934, he personally travelled to Bad Wiessee in Southern Germany where the SA leadership were on holiday and had his former comrade in arms arrested. Two days later a pistol was placed in Röhm's cell. Told to "do the honourable thing" he refused to commit suicide and was subsequently shot. During the purge that followed, a large number of lead-

ing SA men and people with (real or imagined) links to them were executed without trial. Goebbels immediately put his propaganda machinery into action claiming Hitler had come to Germany's rescue by ridding the country of dangerous Bolsheviks who had planned to overthrow the government. On July 3, the Cabinet passed a law stating that the measures taken on June 30 and July 1 and 2 against persons guilty of high treason constituted a response to a state of emergency and as such were in accordance with the law. At the time the events of the so-called "Röhm-Putsch" (also known as the "Night of the Long Knives") took place, the location-shots for *Die Insel* were already "in the can." Given that the call for strong leadership and decisive action resonated not just with Ufa's conservative Board of Directors and National Socialists like Karl Ritter on their payroll but also with wide sections of the German public, it is likely that these changes – minor as they may appear to be at first glance – were made in response to Hitler's speech to the *Reichstag* on July 13, in which he justified the murders by stating amongst others: "If someone wants to accuse me of not having followed the proper course of law, I can only say: In this hour I was responsible for the fate of the German Nation, and therefore the German People's supreme judge."⁵²

Speculation about possible references to the political and social climate of the time apart, in a strange way, nor *Die Insel* neither *Vers l'abime* present the joint departure of Raak/Roll and Karin/Karine for home as a conventional happy end for the lovers. Visually there is an atmosphere of doom hanging over them that raises questions about their future, not only about their life together but also about their prospects in the world they will live in. A certain degree of ambivalence in the film and the ambiguous ending may suggest a move, however hesitant, towards modernity. Ginette Vincendeau argues that "one aspect of French and German narrative plotting that would have meshed perfectly is 'the myth of departure,' the dream of escape from a harsh reality to an idealized elsewhere."⁵³ Three characters in *Die Insel* leave a past which has been exposed as morally or socially false. Rist, like so many fallen heroes of the period, commits suicide. For the trade attaché and Karin, the ambiguous ending does not suggest an escape to "an idealized world." The social reality is not harsh, not for them and not for the stifled community at the Embassy. Yet there is no happy ending for the two lovers. Going home is not a prospect they seem to relish.

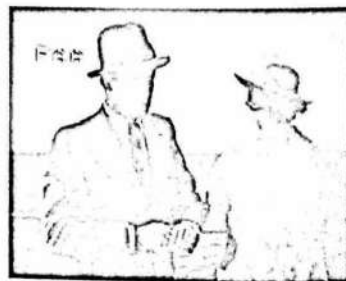
No "happy end": Karine/Karin and Roll/Raak returning home

French version



Empty looks into an uncertain future

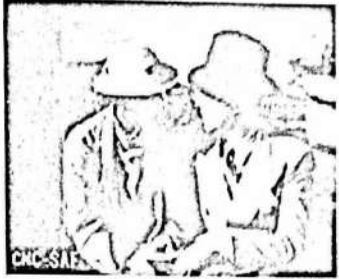
German version



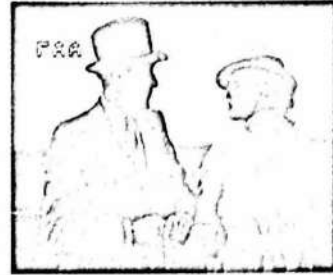
Lost in thought



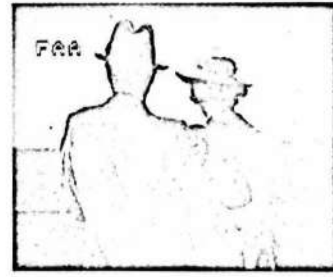
What is he thinking?



What are they thinking?



Holding hands, but avoiding his gaze



The touch of comfort

By the mid-1930s in France, many films featured high-society, exotic and cosmopolitan settings such as casinos but they also had scenes in cafés and *bal populaires*. Contrasting the former (and their upper-class perspective) with the latter (and their appeal to popular audiences), Ginette Vincendeau contends that “the presentation of night-club and casino scenes in the 1930s French films, whatever their genre (and whatever their narrative resolution) served to consolidate, by contrast, a sense of national identity for their popular audience.”⁵⁴ The popular milieu is totally absent from Ufa’s national film project *Die Insel*. For the French, economically, the MLVs may have filled a gap by providing employment for film personnel, but culturally, audiences needed more than films endorsing the values of the past. They needed something that conveyed a sense of identity. As noted by Pierre Sorlin, they soon found it in a newly emerging French national cinema more in touch with the issues of the day.⁵⁵ The film’s roots in pre-WW I values and ideals, its distance to ordinary everyday life as

well as its ambiguous ending almost certainly were the decisive factors why *Die Insel* did not “click” with German audiences either – in contrast to the production team’s earlier *Hitler Youth Quex* which successfully had captured the mood and appealed to the idealist imagination of wide sections of the German youth.

Conclusion

Assertions about what constitutes a “national film,” a “European film” or a “Hollywood film” can be “strengthened by nuanced micro-historical analysis which is as alert to the specificities of individual case studies as it is to the shifting institutionalised frameworks of industrial practice.”⁵⁶ Despite Ufa’s aim to make a “national film,” *Die Insel* is best described as a European film in two different language versions. Variations exist but their impact is not sufficient enough to affect the realisation that, notwithstanding the language and the nationality of the actors, *Die Insel* is not particularly German and *Vers l’abîme* not particularly French. It is difficult to see how either version can – as the term “national film” suggests – “function as a cultural articulation of a nation.”⁵⁷ When the film does construct a series of relations around the concepts of “the national,” the values it proposes are those of an imaginary historical past, imbued with nostalgia for military values and imperial grandeur.

In an essay on culture and class in France in the 1930s, Rosemary Chapman offers the following definition of national culture: “Culture as a guarded tomb, or culture as a temple to which only the *initiés* are admitted. The culture of the dominant class is a potent means of self-justification, demonstrating the rightfulness of power structures and the naturalness and necessity of bourgeois ideology.”⁵⁸ This definition perfectly fits the ethos of the Embassy, a community built on myths of grandeur and loyalty, the necessity of collective solidarity for the purpose of maintaining social order, a community steeped in the values of the late 19th century. It is only within these parameters that *Die Insel* fulfils Ufa’s intentions as “a national film for nationalists all over the world.”

Quoting the Czech film historian Karel Smrž, Petr Szczepanczik, argues that MLVs represent “the beginning of a new period of film internationality.”⁵⁹ In the same vein, Malte Hagener asserts that “MLVs [...] form a transnational and truly European film history which remains as yet to be written.”⁶⁰ That *Die Insel* belongs to a truly European tradition is beyond doubt, but it is a tradition deeply rooted in a mythical past. As far as *Die Insel* and *Vers l’abîme* are concerned, their internationality is one clinging onto an era gone by. If the two versions can be considered as a metaphor for Europe, it is that of a Europe built on values no longer applicable at the time of their making.

Acknowledgement

Special thanks are due to those who have provided us with essential materials for this project: Michelle Aubert, Mathilde Gotthardt, Barbara Schütz, and Nikolaus Wostry, as well as the Bundesarchiv-Film Archiv (Berlin), the Centre National de la Cinématographie (Bois d’Arcy), and the Film Archiv Austria (Vienna). We also extend our gratitude to the excellent team of the MAGIS – International Film Studies Spring Film School for their constant support throughout our stay in Gradisca. The article is based in part on a chapter from a forthcoming study of the films and career of Hans Steinhoff.

- 1 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflecting on the Origins and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983).
- 2 Susan Hayward, *French National Cinema* (London: Routledge, 1993), p. 8.
- 3 Colin Crisp, *The Classic French Cinema 1930-1960* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), p. xv.
- 4 "Einmütig erwünscht werden: [...] c) Wenigstens ein grosser Nationaler Film, der aber keineswegs nur heroisch und tragisch sein soll, da er sonst ausserhalb Deutschlands nicht mehr Wert hat als irgendein Mittelfilm. Er soll vielmehr das nationale Element so bringen, dass die nationalen Schichten aller Länder sich daran begeistern können und soll nebenbei eine allgemein menschlich Handlung, die auch stark mit lustigen Momenten durchsetzt sein soll, enthalten." Memo by Head of Distribution Wilhelm Meydam to Board of Directors (December 1, 1932). Ufa-file no. 129, former GDR Film Archive.
- 5 Horst Claus, Anne Jäckel, "Der Kongreß tanzt – Revisited," in *CINÉMA & Cie*, no. 6, Hans-Michael Bock, Simone Venturini (eds.), *Multiple and Multiple-language Versions II / Versions multiples II* (Spring 2005), pp. 76-95.
- 6 See *CINÉMA & Cie*, no. 4, Nataša Đurovičová, in collaboration with Hans-Michael Bock (eds.), *Multiple and Multiple-language Versions / Versions multiples* (Spring 2004), especially: Nataša Đurovičová, "Multiple and Multiple-Language Versions/Version Multiples," (pp. 7-16); Pierre Sorlin, "Multilingual Films, or What We Know about a Seemingly Bright Idea," (pp. 17-21).
- 7 Attachment to Ufa-minutes (March 10, 1933). Quotations from the Board of Director's decisions derive from the minutes held by the Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, Reference R 109 I/1029a and R 109 I/1029b.
- 8 Cf. Horst Claus, Anne Jäckel, "Ufa, Frankreich und Versionen," in Sybille M. Sturm, Arthur Wohlgenuth (eds.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939* (München: text+kritik/CineGraph, 1996), pp. 141-154.
- 9 Sa., "Die englisch-deutschen Filmbeziehungen," *Berliner Börsen-Zeitung* (March 25, 1934), quoted in *LBB*, (April 5, 1934).
- 10 Minutes (March 10, 1933).
- 11 Minutes (April 11, 1933). Debates about the title culminated in a list of six titles on June 10: *Der Storch mit dem Halsband*, *Die Dame und ihr Hund*, *Lilli kann nichts dafür*, *Kind, ich freu mich auf Dein Kommen!*, *Der Storch hat sich geirrt*, *Als Lilli in die Großstadt kam*. On June 13, the Board decided on *Kind ich freu mich auf dein Kommen*.
- 12 Minutes (April 5, 1933).
- 13 Francis Courtade, "Die deutsch-französischen Koproduktionen," Heike Hurst, Heiner Gassen (eds.), *Kameradschaft – Querelle* (München: Institut Français, 1991), p. 170.
- 14 Ploquin was probably appointed at the initiative of Erich Pommer. His contract was renewed annually with an increase in salary and an option by Ufa to renew it. After returning to France in 1939, he headed the Comité d'Organisation des Industries Cinématographiques (COIC) (1940-42) before founding his own production company in 1943.
- 15 Marcel Colin-Reval, "M. Raoul Ploquin, Directeur de la Production Française A.C.E.," *Cinématographie française*, no. 744 (February 4, 1933).
- 16 Paris et Limoges, *Courrier du Centre* (n.d. 1934), pp. 9-10, quoted in C. Crisp, *op.cit.*, p. 179.
- 17 *Ibid.*
- 18 *La Revue de Paris*, no. 1 (1935) pp. 572-3, 588, quoted in *Ibid.*
- 19 Reprinted in: Gerd Albrecht, *Film im Dritten Reich* (Karlsruhe: Schauburg, 1979), pp. 26-31.
- 20 Minutes (March 29, 1933).

- 21 *Lichtbildbühne* (March 29, 1933).
- 22 *Lichtbildbühne* (May 3, 1933).
- 23 "Was ich geworden bin, verdanke ich der militärischen Erziehung zu diszipliniertem Denken, zur Tätigkeit, zur Organisation [...] Wer im Leben einmal Führer werden will, muß unbedingt gelernt haben, zu gehorchen, muß jahrelang Geführter gewesen sein." Quoted by Peter Hagemann, *Karl Ritter*, Magisterarbeit, Institut für Publizistik (Berlin: Freie Universität Berlin, n.d.), p. 8.
- 24 Kurt Hölger, *Karl Ritter* (Berlin: Karl Curtius, 1940), p. 7.
- 25 The sums referred are derived from Ufa minutes of (July 1, 1932), (October 7, 1932), (November 22, 1932), (January 13, 1933), (February 28, 1933).
- 26 Minutes (September 27, 1932).
- 27 Minutes (January 30, 1934).
- 28 Ploquin was first appointed at the beginning of 1933, receiving a monthly salary of 18.000 Francs. His contract was renewed in September 1934 with a salary of 24.000 Francs per month, and an option for Ufa to renew his contract for a further year. Minutes (January 10, 1933), (September 25, 1934).
- 29 "[...] Es ergibt sich die Generalfrage, a) ob man Filme mit einem betont nationalen Ethos noch in französischer Fassung machen kann, b) ob man in der französischen Version noch Filme mit betont deutschem Schauplatz und zwangsläufig ebenso betonter deutscher Mentalität in Frankreich herausbringen kann, ohne den Erfolg in Frage zu stellen." Memo Correll to Ufa's Board of Directors (October 2, 1933), attached to minutes (October 3, 1933).
- 30 Minutes, *ibid.*
- 31 See footnote 4.
- 32 "[...] Denn der ungemein starke Erfolg, den die Uraufführung errang, wird nicht an den Grenzen unsers Vaterlandes haltmachen – London und Neuyork haben das Stück bereits angenommen –, sondern wird sich in den angelsächsischen Ländern womöglich noch stärker wiederholen." Lindemann, "Uraufführung in Bremen," *Kölnische Zeitung* (January 26, 1934).
- 33 "Ich wollte Sie gern in ein Lokal bringen, wo Sie sich unter Ihren Landsleuten heimisch fühlen können." Jobst von Reih-Zenthier, *Sie machten uns glücklich* (München: 1967), p. 167, quoted by P. Hagemann, *op. cit.*, p. 25.
- 34 The material "behandelt den Geist einer Botschaft auf ferner Insel, den zivilen Kampf für die eigene Nation – von beiden Seiten gesehen und ethisch aufgebaut auf den soldatischen Begriffen von Mannestum, Ehre, Korpsgeist, höchster Disziplin, strengstens Dienstes. [...] Der nationale Ehrbegriff schlechthin liegt in der Herzkammer dieses Filmstoffs verankert." "Die Botschaft der Insel," *Film-Kurier* (May 12, 1934).
- 35 "Wirklich wie auf einer Insel lebt diese Gesandtschaft in dem fremden Land. Außerstes Zusammenhalten aller Mitglieder dieser Gesandtschaft ist oberste Pflicht, das persönliche Erleben und Empfinden muß untergeordnet sein dem Gedanken an das Wohl der eigenen Nation, des Staates, den man vertritt. Was sich auch im Personalgefüge der Gesandtschaft an Konflikten ergibt, es gilt sich zusammenzureißen, es gilt eisern der Grundsatz 'Nichts für sich selbst, alles zum Wohle des eigenen Landes.' Das dramatische Geschehen des Films ergibt sich aus dem Zusammenprall persönlichen Wollens, das noch in eigensüchtigen Ideen befangen ist, und eben der großen, inneren Opfer fordernden Gesamtidee des Wohles der Heimat." "Die Insel," *Kinematograph* (June 1, 1934).
- 36 Note in *Kinematograph* (June 7, 1934).
- 37 *Kinematograph* (September 4, 1934).

- 38 *Der Film* (September 15, 1934).
- 39 See Joseph Garnarcz, "Making Films Comprehensible and Popular Abroad," *CINÉMA & Cie*, no. 4, cit., pp. 72-79; Malte Hagener, "Prix de beauté as a Multiple Intersection," *Ibidem*, pp. 102-115; Petr Szczepanik, "Undoing the National: Representing International Space in 1930s Czechoslovak Multi-Language Versions," *Ibidem*, pp. 55-65.
- 40 H. Claus, A. Jäckel, "Der Kongress tanzt: Revisited", cit., p. 87.
- 41 Early in her career, when interesting parts did not come her way in the silent era because of her physique, she took singing lessons at the Paris Conservatoire; following which, she was immediately signed on by the Opéra manager. See: Françoise Rosay, *La Traversée de ma vie* (Paris: Robert Laffont, 1974); "Françoise Rosay," *Stars*, no. 19 (Spring 1994), p. 40.
- 42 "Je donne tout ce que j'ai. [...] L'argent, moi j'm'en fous. Quand on aime à l'extrême, Il faut tout donner. [...] On donne avec sa peau, sa chemise. [...] Je donne tout ce que j'ai. [...] Mon coeur est à prendre. [...] Tous mes baisers sont, Messieurs, pour rien..."
- 43 Evidence of the latter can be found in an anecdote the French actress recounts in her autobiography when she writes about a meeting with Dr. Goebbels on the first night of *La Kermesse héroïque* at the Capitol in Berlin on January 15, 1936. She apparently told Goebbels how angry she had been eighteen months earlier, when, taking a break from the shooting of *Die Insel*, she went on a shopping trip to Kaufhaus des Westens. Intending to buy tin soldiers for her sons, to her dismay she discovered that all French soldiers looked wounded and defeated while the German tin soldiers were fit and triumphant. On hearing this, Goebbels apparently gave orders for the disposition of the boxes containing the defeated French tin soldiers! See F. Rosay, *op. cit.*, pp. 202-3.
- 44 Ginette Vincendeau, "Les Films en versions multiples: un échec édifiant" (Paper presented at the Festival d'Avignon, 1988) *Positif*, no. 323 (January 1988), p. 43.
- 45 Pierre Cadars, *Les Séducteurs du cinéma français 1928-1958* (Paris: Henri Veyrier, 1982), p. 103.
- 46 Cf. Francis Courtade, *Les Malédiction du cinéma français* (Paris: Alain Moreau, 1978); C. Crisp, *op. cit.*, p. 29; Jean-Pierre Jeancolas, *15 années d'années trente. Le cinéma des français 1929-1944* (Paris: Stock, 1983); Paul Légliše, *Histoire de la politique du cinéma parlant* (Paris: Pichon, 1970).
- 47 F. Courtade, *op. cit.*, p. 102.
- 48 The French dialogue is as follows: "L'usurier: 'Ah! Ah! On fait des bêtises, on se laisse entraîner dans des histoires plus ou moins propres, mais qu'est-ce que ça peut faire? [Le prêteur] est là! Ce bon prêteur: on ne lui montrera pas de papiers. Il ne vous demandera même pas votre nom, et il vous amènera tout l'argent que vous voulez. Après... après, Ben, voyons, on me traitera de vieil usurier... 6000 Dollars. ... Et comptant!'" (Money-lender: Ah! Ah! You've been a fool, you've been dragged into rather sordid affairs. But this does not matter! I am here! This good old money-lender. You won't have to show him any papers. He won't even ask for your name and he will bring you all the money you want. ... And later, later... Well, of course, he will be called an old loan shark... 6000 Dollars... and cash!).
- 49 Alastair Phillips, "People 1930-60: Migration and Exile in the Classical Period," in Michael Temple, Michael Witt (eds.), *The French Cinema Book* (London: BFI, 2003), p. 108.
- 50 Pierre Billard, *L'Age classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague* (Paris: Flammarion, 1995), p. 204.
- 51 *Pour Vous* (March 29, 1938), quoted in *Ibidem*, p. 202; also in Raymond Chirat, *Le Cinéma des années trente* (Paris: Hatier, 1983).
- 52 The emergency legislation of July 3 consisted of one paragraph only: "Die zur

Niederschlagung hoch- und landesverräterischer Angriffe am 30. Juni, 1. und 2. Juli 1934 vol-
lzogenen Maßnahmen sind als Staatsnotwehr rechts." Original wording from Hitler's state-
ment of July 13: "Wenn mir jemand den Vorwurf entgegenhält, weshalb wir nicht die
ordentlichen Gerichte zur Aburteilung herangezogen hätten, dann kann ich nur sagen: In
dieser Stunde war ich verantwortlich für das Schicksal der deutschen Nation und damit des
deutschen Volkes oberster Gerichtsherr!" Quoted after: Susan Hügli, Barbar Ischi, Daniel
Schärer, Markus Fischer, *Der Nationalsozialismus. Eine Dokumentation über die zwölf dun-
klen Jahre deutscher Geschichte* (Bonn: Inter Nationes, 1979), p. 88.

53 G. Vincendeau, *op. cit.*, p. 43.

54 Ginette Vincendeau, "From the *Bal Populaire* to the Casino: Class and Leisure in French Films
of the 1930s," *Nottingham French Studies*, Vol. 31, no. 2, Rosemary Chapman (ed.), *Culture
and Class in France in the 1930s* (Autumn 1992) p. 68.

55 Pierre Sorlin, "Multiple versions: A Threat to National Cinemas?" Paper presented to the
Gradisca International Film Studies Spring School, III Edition, Moving Pictures - Moving
People Film and Other Media, March 10-19 2005. See the revised version in the present issue
of *CINÉMA & Cie*.

56 A. Phillips, *op. cit.*, p. 117.

57 S. Hayward, *op. cit.*, p. 1.

58 Rosemary Chapman, "Autodidacticism and the Desire for Culture," *Nottingham French
Studies*, *cit.*, p. 101.

59 P. Szczepanczyk, *op. cit.*, p. 62.

60 M. Hagener, *op. cit.*, p. 113.

UN ET TRIN: LES VERSIONS MULTIPLES A LA CINES SELON PITTALUGA

Luca Mazzei, Università per Stranieri di Perugia

La storia non conosceva sino ad oggi industriali di talento: è giunta l'ora degli industriali di genio che sanno dare corpo ad una grande idea animatrice, animando le cose immani da essi create secondo un entelécheia perfetta.

Eugenio Giovannetti

La renaissance d'un cinéma national, liée aux efforts de la Cines, était au début une chose beaucoup plus sérieuse de ce que nous étions disposés à admettre. La voyant aujourd'hui, dans la profondeur d'une perspective, la figure de l'industriel Pittaluga, dont les efforts demeurent inséparables, s'élève à nos yeux comme celle d'un courageux et avenant créateur. Avec des critères encore peu surs et à travers des erreurs, Pittaluga allait vers une idée vivante de la production et finirait par donner au film un élan irrésistible. Grâce à lui, la Cines était redevenue un centre productif très organisé, à la hauteur de l'époque; et l'élan donné par Pittaluga se prolongea pendant quelque temps à travers ses successeurs immédiats.¹

En avril 1937, l'aventure des studios Cinecittà à peine commencée, le théoricien et critique Eugenio Giovannetti, dans le *Cinegiornale* romain, commémorait ainsi, avec nostalgie, le producteur italien le plus attendu, haï, acclamé, contrôlé, contesté pendant les années difficiles du cinéma national.

Rarement une nécrologie fut-elle plus juste.

Pittaluga en effet, cela est certain, avait une idée très personnelle de la gestion de ses sociétés, idée qui se différençait des conseils méthodiques de la nouvelle presse spécialisée italienne en ascension, et qui s'éloignait aussi des lignes directives adoptées par ses collègues des maisons concurrentes. Probablement tant pour une question d'origine que pour des questions de théories implicites du commerce idéal.

*Il film è l'arte moderna atta ad avvicinare sempre più
i popoli fra di loro,
e l'esercente cinematografico è il suo vero araldo.*

Stefano Pittaluga

On sait, en effet, que le producteur chanceux, envié par tous au début des années 30, avait été, quelques années auparavant, un commerçant génial et brillant. Et même au moment de sa mort, survenue soudainement le 5 avril 1931, le nouveau producteur de

la Cines-Pittaluga, malgré la nécessité évidente de restructurer sa société – il fut contraint en 1928 de vendre une grande partie des cinémas contrôlés par la S.A.I.C.I. (la section de SASP qui s'occupait des locaux) – possédait encore les meilleures salles d'Italie, restaurées et transformées aujourd'hui en ces fortifications d'où partent les attaques de la nouvelle et agressive stratégie publicitaire.

Commerçant inguérissable, Pittaluga montrait par ailleurs un profond attachement à ses origines même dans d'autres aspects de sa nouvelle activité: par exemple dans l'attention constante à l'impact que les films produits par sa société aurait sur le public (une pensée forte qui le poussa souvent à des choix draconiens comme par exemple le retard de la post production de *Resurrectio* de Blasetti, qui fut complétée quelque temps après *La canzone dell'amore* de Righelli, plus commercial et plus utile à fins publicitaires), dans le choix de construire des lieux de production grands et modernes et de rendre parallèlement petits et maniables tous les produits relatifs aux films: ou encore dans l'impulsion donnée, dès le début de l'aventure Cines, aux short et aux "revues cinématographiques", c'est-à-dire à tous les titres utiles pouvant aider les exploitants à organiser une soirée idéale, aussi diversifiée que possible, du premier au dernier photogramme, entièrement constitué par films appartenant à la société en question.

Pittaluga fut également un commerçant dans le soin qu'il réservait aux stratégies promotionnelles réalisées pour porter au succès sa nouvelle société: stratégies nouvelles, modernes, étonnantes.

Parmi celles-ci, rappelons les pages publicitaires avec un fort impact visuel (par exemple un graphisme toujours reconnaissable) imprimées à paiement sur les journaux spécialisés lus par un vaste public, des publicités qui étaient souvent de véritables affiches avec insertion de textes et qui étaient réduites à un format revue: ou les premières projections luxueuses proposées à un public échantillon dans les villes chefs lieux de toute la botte (avec si possible l'intervention, en nombres réduits d'avant spectacles extraordinaires, des acteurs principaux du film); ou encore la création de riches revues publicitaires imprimées en différentes éditions dans chaque ville (pour soutenir les salles locales appartenants à la SASP); ou, enfin, le choix, comme interprètes principaux de chaque film, d'acteurs et actrices connus appartenants au milieu national des spectacles de variétés (Petrolini par exemple, mais aussi des actrices sous contrat dans le domaine théâtral avec sa société, comme Grazia Del Rio).

Sarei pronto a mettere a disposizione di S.E. Mussolini due milioni all'anno per quel qualis-que istituto di beneficenza che egli volesse indicarmi perché mi dispensasse dal produrre, lasciandomi un documento da poter fotografare e mostrare ad ogni occorrenza a quelli che mi attaccano perché non voglio fare l'industriale.

Stefano Pittaluga

Pittaluga cependant, ne l'oublions pas, avait aussi été longtemps un distributeur. Et pas seulement de ses films, au contraire...

De ses catalogues, et de 1927 à 1930 seulement (mais Pittaluga avait commencé à distribuer en 1913) étaient sorties productions Universal, Metro Goldwyn Meyer, Famous Players Lasky, First National, Columbia, British International Pictures, Albatros, Société General de Paris, Itala Film, Atlas Film et d'autres maisons encore.³

Un panorama très vaste, qui avait élargi les frontières des connaissances du futur

ducteur du monde européen – horizon à travers lequel son activité de commerçant se déplaça librement – jusqu'à l'univers trans-océanique, immense espace, et pour beaucoup moralement inacceptable, où Pittaluga en revanche se déplaçait désormais avec une extrême désinvolture.

Contrats, visites, observations attentives: cette prédisposition à l'internationalisme ou, si l'on veut, à un certain inconscient "novecentismo" militant, donna ses fruits les meilleurs pendant la période d'or de la production Cines, des années que je n'hésite pas, avec Giovannetti, à étendre de la réouverture des studios rue Vejo (fin 1929/début 1930) jusqu'à la gestion complète de son premier successeur improvisé, le "faible" et pour cela encore pittaluguien (et les films produits durant cette période le démontrent, *La segretaria privata* d'Alessandrini en tête) commendataire Pedrazzini, qui fut à la tête de l'entreprise du mai 1931 à avril 1932.

Pour mettre en lumière cette double présence du Pittaluga distributeur dans l'activité du Pittaluga producteur, il suffit de penser à la gestion méthodique des sorties, toujours temporisées par un calendrier de "paquets" bien confectionnés, initiative avec laquelle il rationalisa jusqu'à l'extrême la distribution des produits de la maison romaine (et en Italie il fut le seul); encore, il suffit de s'adresser par exemple à la constante référence de sa production – même des "courts" – à des modèles internationaux: la référence ici est la *Revue Paramount*, source presque évidente de "sa" revue Cines (sur foi des articles publicitaires publiés par les deux maisons dans la revue italienne *Cinema-Teatro*: presque une guerre combattue d'une page à l'autre),³ même s'il faut dire que le cliché américano-parisien sembla plusieurs fois avoir été surpassé, surtout en vertu des acteurs de talent, comme Falconi et Tofano, et des magiciens du montage comme Serandrei.

Il faut penser ensuite, toujours à propos de la double présence dans une même personne du producteur et du distributeur, au rôle des chiffres ostentatoires entre ampère, watt et volt, relatives aux volumes de puissance des plus importants studios européens et américains de la période, chiffres repris et en bonne partie dépassés au printemps 1930 par ceux des nouveaux groupes électrogènes de la Cines, capables de fournir la lumière, disait-on, à une ville de 100.000 habitants (et ce fut même la *Rivista Cines* à annoncer la nouvelle, à voix plus haute de n'importe quel autre support publicitaire).⁴

Et encore, il ne faudrait pas oublier les rangées de filles souriantes et dansantes dont furent envahis les sets de la première Cines, chorégraphies féminines trop proches, pour ne pas noter la ressemblance, à celles des films américains, ou aux décors géométriques et modernes de nombreux shorts Cines Pittaluga, films qui semblaient vraiment vouloir se mesurer à l'Amérique ou, mieux encore, à ce simulacre d'Amérique moderne que furent les spectacles de Broadway repris et assimilés à l'intérieur du cinéma d'Hollywood...

L'uomo dell'organizzazione tecnica crea dapprima lo spirito e poi lo veste di membra. Ecco l'industriale diventar artista arditissimo, il più michelangioloesco dei creatori.
Eugenio Giovannetti

Commerçant, distributeur, producteur. Pittaluga, en 1930, était déjà aux yeux de tous un et trin. La trinité cependant ne cache jamais *de facto* la divinité. Sans le développement, dans la dernière, d'un *entelécheia*, on peut difficilement la reconnaître comme telle. Le producteur complet risque ainsi de tomber de sa tour en démontrant d'être sim-

plement trifide: un industriel illégitime, hybride, dont les ambitions se perdent dans de fortes tares génétiques. Le sujet est connu: les revues "blasettiennes" en furent longtemps des témoins aguerris et, il faut admettre, même de sérieux supporteurs. Pittaluga n'aurait jamais pu être "producteur" justement parce que trop commerçant et surtout parce que trop "distributeur".

Les preuves étaient d'ailleurs sous les yeux de tout le monde: le rapport d'amitié commerciale avec l'ennemi américain, l'hostilité au contingentement en faveur d'une ristourne sur l'impôt du trésor public et surtout l'accord européen présumé, dont Pittaluga fit la publicité en mai 1927 à travers l'intermédiaire des tribunes de la revue *Der Film*, une entente qui selon Pittaluga aurait dû déboucher (et en furent témoin ses choix successifs) sur la production de quatre-vingts films répartis ainsi: chacun entre producteurs allemands, français, italiens et anglais; une position qui, en revanche, fut interprété par les détracteurs de Pittaluga seulement comme un accord répartitif pour la distribution réciproque de vingt films produits singulièrement par des sociétés situées dans les quatre pays intéressés.

Le brouillard se dissipa en bonne partie, on le sait, entre fin 1929 et début 1930, lorsque la SASP, après une forte restructuration interne, un travail qui inclut de manière assez évidente même les studios de Via Vejo, transformés en peu de mois en modernes établissements sonores, recouvrit les battants. Dans le programme diffusé à l'occasion de l'inauguration officielle – qui n'est pas vraiment le programme initial, parce que, sur les modalités de la réouverture de la Cines, Pittaluga proposa successivement différentes versions, toutes écartées du cours pratique d'entreprise (et dans une de celles-ci on parla même de l'arrivée imminente de Carl Theodor Dreyer pour tourner le film en costumes d'époque romaine chrétienne *Le Catacombe*) – on parlait d'un autre film, *In silenzio*, tiré d'une nouvelle de Luigi Pirandello dont aurait été produite une édition en français pour le compte de la maison Vandal et Delac à Paris, édition présentée par Monsieur Jean Cassagne qui se trouvait déjà à Rome depuis quelques jours pour les accords opportuns.⁶ Et on ajoutait:

Pendant la prochaine saison estivale sera mis en scène le film grandiose Ave Maria en version italienne, française et allemande: pour la version française ces jours ci a été signé le contrat avec la maison Vandal et Delac de Paris; pour la version allemande un accord a été signé avec le Cinéma Film de Berlin qui a acheté le film pour la Pologne, la Tchécoslovaquie, l'Autriche, la Hongrie, la Roumanie, la Grèce, la Turquie, la Belgique, la Suisse, la Hollande, la Suède, la Norvège, la Danemark, la Finlande et les états baltes.

Le film sera toujours mis en scène par le directeur italien qui sera le coordinateur de toutes les versions, engageant à ses cotés des collaborateurs du pays intéressé qui l'assisteront en ayant une attention particulière pour les dialogues des artistes, etc. La Cines annonce le prochain tournage d'un autre film, Figlia di Re, avec la participation de sociétés étrangères, et avec une mise en scène imposante. Trois versions sont déjà assurées et on espère pouvoir en faire une en anglais aussi.

Dans le but d'évaluer comme il faudrait le travail productif de la Cines, il faut considérer que, outre les versions indiquées ci-dessus, de chaque film sera faite la version internationale sans dialogues et avec des effets sonores et musicaux, version utile à la programmation dans tous les pays sans distinction.

En outre, il sera présenté une édition muette avec des titres pour les pays qui n'ont pas un cinématographe équipé du sonore.[...]

L'exposition du programme de la Cines-Pittaluga se conclut avec une explication à propos des systèmes de synchronisation.

Chaque film en effet, en plus de la synchronisation sur pellicule, sera présenté ensuite avec la synchronisation enregistrée sur disque.

Par conséquent, pour chaque film, les établissements Cines devront faire au total dix (en réalité neuf versions): cinq sur pellicule et cinq (en réalité quatre) sur disque.⁷

La grande attention de Pittaluga aux nécessités distributives, c'est-à-dire au débouché sur d'autres marchés qui à lui seul – on pensait – aurait pu garantir une solidité à l'industrie cinématographique "lourde" (une industrie, c'est-à-dire, aux équipements et à l'entretien coûteux comme c'était la Cines), se mariait ici, depuis le début, avec la nécessité d'adjoindre à la production internationale précautions et attentions relatifs à l'immense variété d'équipements techniques de l'activité: de ce fait, des salles équipées "sound on disk", des salles équipées "sound on film", des salles avec des projecteurs muets. Retouché lui aussi en bonne partie, ce programme officiel se présentait en outre – on dirait aujourd'hui après coup – comme une explicitation incontestable suivant précisément la ligne industrielle pittaluguienne.

Nous parlions de retouches. Dans la pratique, en effet, depuis le début disparurent non seulement les deux kolossal *Ave Maria* et *Figlia di Re*, mais aussi les espérées versions anglaises (à cause de l'absence du partenaire, qui sans doute devait correspondre à la BPI), tandis que l'on sait bien peu des versions "sound on disk", de celles muettes (avec légendes) et de celles "internationales" (c'est-à-dire sans légendes et pourvues uniquement du sonore et de la musique).⁸ Certaines recherches effectuées sur les exemplaires des documentaires *Cines Campo Dux - Il Duce tra avanguardisti e balilla allo stadio del Campo Dux* d'Alessandro Blasetti (1930; m. 384) et *Il Duce a Villa Glori*, peut être aussi de Blasetti (1930, m. 438), les deux réalisés durant les tous premiers mois de la production Cines-Pittaluga, semblèrent démontrer la volonté de produire des versions avec bruits et légendes, et semblèrent aller dans la même direction un paragraphe du long reportage sur le tournage de *In silenzio* écrit par Umberto Paradisi le 23 août 1930 pour le *Cine gazzettino*,⁹ et un catalogue de la SASP publié toujours sur le *Cine gazzettino*, le 3 janvier 1931; ce dernier parlant clairement d'une "version internationale sonore" de *Resurrectio* et d'une version "internationale" de *La stella del cinema* et de *Terra Madre*, films tous les trois déjà réalisés ou en réalisation auprès des studios de Via Vejo.¹⁰ En revanche, de cette liste de 1931, disparaît toute référence à ces versions de *La canzone dell'amore*, un fait qui laisse encore plus dans le doute.

Sans de plus précises corrélations, il est difficile aujourd'hui d'avoir des certitudes d'un côté comme de l'autre, et seule une recherche plus approfondie entre d'éventuels documents conservés parmi les dossiers de l'Archive d'Etat à Rome ou dans d'autres sièges analogues, italiens ou étrangers, peut être accompagnée d'une analyse de quotidiens extra nationaux (pour ne pas parler des recherches fondamentales des copies pour l'étranger encore conservés auprès de cinémathèques non italiennes) pourraient ajouter quelque chose de décisif à ces doutes importants.

A la Cines Pittaluga la volonté nette de produire des versions multiples resta, au moins pour un certain temps.

On parle surtout de long métrage, étant donné que pour les "courts" on enregistre la

présence d'une seule reproduction en version multiple sonore, celle du très bref film d'essai, *La ninna nanna delle dodici mamme* de Mario Almirante. Pensé dans le but de montrer au public la bonne qualité des équipements sonores de la maison, ce film, dont on peut aujourd'hui visionner une reproduction restaurée auprès de la Cineteca Nazionale de Rome, donne à voir un plan – le chariot en avant avec lequel commence le "court" –, joué en français par le protagoniste/chanteur Odoardo Spadaro.

Pittaluga, d'ailleurs, tenait énormément aux versions multiples, surtout pour des raisons économiques. Sa formule de succès – on l'a dit – était exactement la fusion d'appareils de production gigantesques (toujours opportunément publicisés comme tels) et films, si non légers au niveau technique, certainement allégés du point de vue du budget et donc du risque financière.

Les grands films, malgré un faible affaissement dans ces sens là à la fin du 1928/début 1929, quand Pittaluga annonçait les œuvres historiques *Le catacombe* (par la mise en scène de Dreyer), et *Figlia di Re* (projet qui, en 1930, était encore sans metteur en scène, mais qui était tiré d'un texte de Guido Milanese situé dans l'ancien Egypte), n'étaient pas dans son style.

D'ailleurs, même si l'on ne sait rien ni de ces sujets "avant restructuration de la Cines", ni de la réalisation que Pittaluga avait voulu, c'est sûr que le modernisme de *Giuditta ed Oloferne* par FERT-Pittaluga qui venait de paraître, et la tendance vers la scénographie spartiate déjà démontré par Dreyer dans *Jeanne D'arc*, ne semblent pas nous emmener aujourd'hui dans la direction du film historique à l'ancienne.

Schiettezza dei materiali, ecco dunque l'elemento fondamentale della nuova estetica: avete un bel disprezzare lo standard: lo standard significa proibita costruttiva e trionfo del ritmo sul disordine.
Eugenio Giovannetti

Parler d'intérêt pour le film en version multiple et d'un contemporain refus du film à budget fort élevé peut paraître contradictoire, spécialement si l'on pense au modèle monstrueux des versions multiples de Paramount à Joinville, mais Pittaluga, qui était en même temps producteur et exploitant, savait très bien – et il l'avait déjà démontré à ceux qui, en 1927, auraient pu et voulu croire en lui – que les deux pratiques industrielle et cinématographique des films multi-langages et de la diminution des frais pouvaient aisément ne pas être en contradiction. Bien au contraire...

En effet multiplier pour Pittaluga signifiait diviser. La sienne était une mathématique fondée sur le principe des co-productions. Tant de versions, autant de producteurs. Tant de marchés, autant de risques en moins. La somme des addenda résultants et les grands numéros qui en naissaient, au fond, servaient seulement pour la publicité, qui était, elle, très imposante et préférablement à jouer sur plusieurs tables, afin de valoriser le travail employé et les chiffres utilisés pour chaque marché dans lequel le produit se présentait.

La formule, au fond, était simple: trouver un ou plus *partner* étrangers dans chaque nation afin de produire, dans ses établissements, un film sonore en plusieurs versions, dont les frais seraient divisés "également" entre les *partners*. Ensuite, chacun aurait reçu, comme dividende, le négatif de sa propre version, à exploiter dans des régions géographiques bien définies, liées au langage parlé dans la version même.¹¹

Idee géniale, au moins pour ce qui concerne – comme l'on a déjà suggéré – le secteur de la promotion. Ce n'était pas une coïncidence que le film destiné à l'ouverture de la saison cinématographique 1930-31 de Cines Pittaluga, entendue dans ce cas comme "distribution", ne fut pas, comme soutenait Pittaluga, la première oeuvre sonore de Blasetti *Resurrectio*, oeuvre d'un style foudroyant mais aussi film symbolique et nationaliste, et pour cela bien utilisable sur le plan d'une pacification interne au panorama critique national, mais aussi un film dans un seul langage et, en raison de nombreux problèmes au moment de la réalisation, post-synchronisé et non enregistré en direct, et, surtout, qui participait notablement moins du contexte "gigantiste" que la machine publicitaire multimédia de la nouvelle maison (sur papier et pellicule) avait déjà proposé aux yeux du spectateur et du lecteur italien.

Le film *Resurrectio* suspendu – en réalité à cause de problèmes dus au manque d'un studio de post-synchronisation¹² mais aussi en raison du désir de Pittaluga de proposer, pendant la même saison, au moins trois film avec le célèbre acteur de variétés Ettore Petrolini¹³ (un de ces films fut dirigé par Blasetti, qui retarda ainsi la post-synchronisation de son premier film sonore) –,¹⁴ à inaugurer la nouvelle phase du rapport entre la Cines-Pittaluga et le public italien fut en effet, dès le 9 du mois d'octobre, jour de la première au Supercinema à Rome, *La canzone dell'amore*, film réalisé d'après un conte de Pirandello et tourné à via Vejo en version triple: la première en italien, dont le négatif était possédé par Cines-Pittaluga; la deuxième en français, négatif de Vandal et Delac (déjà en contact avec l'Anonima Pittaluga pour la distribution en Italie des films produits par eux);¹⁵ et la troisième en allemand, possédée par une association d'exploitants locaux (Nord-Film d'Hambourg, Phoenisch Film de Cologne, Siegel Monopol Film de Dresde, Cando-Film de Berlin),¹⁶ laquelle faisait trait d'union avec l'Italie: la Itala Film du docteur Giacalone¹⁷ (qui était, elle aussi, en rapport avec l'Anonima Pittaluga pour la distribution en Italie de ses films) [Fig. 1]¹⁸

Tournées simultanément aux studios Cines (mais peut être avec quelques exceptions: Toni Tezloff, qui dans la version française devait interpréter le rôle de la gouvernante, arriva à Rome quand le film était presque terminé, soit quand tous les autres membres de la distribution internationale avaient pris leur congé),¹⁹ les trois versions furent réalisées entre le début de juillet et le 30 d'août 1930.²⁰ Pour la version italienne, le metteur en scène était Gennaro Righelli, qui avait une ancienne confiance avec Pirandello et qui avait déjà essayé de porter la pièce au cinéma (muet) en 1926, pour la FERT.²¹ Pour la France, où le film eut le titre de *La Dernière berceuse*, les acteurs furent dirigés par le metteur en scène Jean Cassagne; et pour l'Allemagne, où le film s'appela *Liebeslied*, par Constantin David (employé déjà par Camerini dans *Rotaie*).

Les acteurs protagonistes de la version italienne étaient Elio Steiner, Dria Paola, Isa Pola, Olga Capri, Camillo Pilotto, Fulvio Testi et Mercedes Brignone. Dans un bref plan à la fenêtre apparaissait aussi Leda Gloria, qui aurait été l'interprète de *Terra madre*. Pour la version française les acteurs furent Robert Honnet (à sa deuxième expérience de cinéma après *Un Chien andalou* de Buñuel et Dalí); la protagoniste du film sonore, à peine paru, *Le Trou dans le mur*, Dolly Davis; l'actrice italienne (mais éduquée sur les planches des spectacles de variétés parisiens) Grazia del Rio, qui couvrait le rôle qu'en Italie avait Isa Pola, Madeleine Guitty (dans le rôle de la patronne, qui dans la version italienne était interprété par Olga Capri, obèse tout de même), Jean Angelo, Berthe Jalabert et l'ex comique du muet Polidor.

Pour l'Allemagne les acteurs firent Gustav Frölich, déjà fort célèbre (qui rappelait beau-

coup Elio Steiner), Renate Müller, Kitty Berger, Fritz Alberti, Toni Tezloff, Frigga Braut. Le tournage fut très compliqué, à cause de la présence, dans les studios Cines, d'autres troupes travaillant sur d'autres films (*Resurrectio*, *Cortile*, *Il medico per forza*, *Nerone*, les *shorts* et, comme cela se voit dans une photo avec légende publié sur *Cinema-Teatro* du 16 septembre 1930, un film – peut-être seulement quelques séquences – tourné à la Cines pour Universal avec Gustav Frölich),²² mais aussi parce que le plan de tournage, dans ce cas, ne pouvait absolument pas prévoir des retards. La plupart des acteurs étrangers avaient d'autres obligations et les dates étaient fixées.²³ Ce n'est pas une coïncidence si une note du Bureau de presse signale, avec beaucoup d'orgueil (qui est même un peu suspect), que:

Selon le plan de tournage fixé le film aurait dû être terminé le 26. Comme on le voit, s'agissant d'un film international en trois versions, et soumis pourtant à beaucoup d'imprévus et de difficultés artistiques et techniques, l'organisation de Cines a affirmé sa pleine efficacité parce que les quatre jours de retard ont été imposés seulement par la difficulté dans le tournage de certaines séquences auxquelles ont participé des enfants très petits: acteurs petits et terribles qui, sous la chaleur des lampes et devant un microphone, ont mis à l'épreuve la patience des directeurs et des assistants.²⁴

Cette démonstration de productivité, comme l'on disait, apparaît avoir été utilisée, plus qu'à la réalisation du produit, à deux buts principaux: la réduction des frais de tournage et la possibilité d'avoir toujours, avec un certain marge d'épargne, une force publicitaire valable et efficace. C'est cette dernière raison, et pas une autre, qui amena Pittaluga, selon notre opinion, dans la période août octobre 1930, à utiliser une campagne publicitaire particulière, destinée soit à la presse spécialisée soit aux quotidiens, donc au grand public, et fondée sur la grandeur de l'opération productive mise en œuvre. Une campagne particulière, parce que généralement fondée sur un travail d'enrichissement des potentialités fantasmatiques que les plans du film projetés en partie auraient eu sur le spectateur italien. La phrase peut paraître obscure, mais elle devient plus claire si l'on regarde cette image, qui appartient au numéro du 16 août 1930 de la magnifique revue romaine *Cinema-Teatro*.²⁵ [Fig. 2]

L'image parle de soi-même: il s'agit de trois photos de tournage du même plan, mieux, de la même situation dans les plans correspondants en chaque version. Un tableau similaire se trouve aussi dans *L'impero d'Italia* du 11 septembre 1930 et dans *Oggi e domani* du 22 septembre 1930.²⁶ On y voit Dria Paola, Dolly Davis et Renata Müller qui posent le bébé dans son berceau.

Et maintenant, voilà le problème: pourquoi montrer au lecteur italien des plans appartenant à des films qui nécessairement, à cause d'accords distributifs, ne pourraient être vus? Pourquoi payer pour cette opération le coût d'un espace publicitaire, sinon pour faire de la propagande sur le *sur-plus* de spectacularité caché derrière les plans du film, ou, si l'on veut, en lisant la chose du côté de l'industriel, sinon pour optimiser le budget, récupérer les frais, cumuler les restes, et les recapitaliser?

Au fond, c'est la même logique qui ordonne la première *Rivista Cines*, présentée avec *La canzone dell'amore* dans le premier paquet distribué par la maison pendant l'automne 1930 (Pittaluga les appelait "programmes" et les promotionnait de la sorte dans la presse quotidienne). Intitulé d'un nom compliqué, *Rivista Cines. Insegna e diverte*.



Fig. 1

Numero speciale dedicato agli Stabilimenti Cines (Revue Cines. Enseigne et artiste, Numéro spécial dédié aux Studios Cines), le court-métrage correspondait à une visite "imprévue" aux nouveaux studios Cines le jour même où ils venaient d'être inaugurés, en compagnie du protagoniste de la version italienne du film Elio Steiner et de la co-protagoniste de la version française Grazia del Rio (le jour pourtant est factice, puisque on y voit des séquences tournées certainement en juillet, comme celle de *Resurrectio* sur un bus, et d'autres de *Cortile* et *Il medico per forza* tournées précédemment, sûrement pas pendant la cérémonie d'inauguration). Encore une fois les différents plans se résu- maient dans un seul, et les restes se recapitalisaient en faveur de la promotion.

Fort intéressantes, mais, à mon avis, à lire dans la direction contraire, c'est à dire comme "taxe sur l'image" et donc comme dispersion non voulue du capital, sont les photos collectives des trois metteurs en scène du film – Righelli, Cassagne, David – parues fréquemment sur les quotidiens et les revues spécialisées de cet année là. Le schéma était simple: les trois hommes étaient habillés de la même façon, mais l'italien était toujours devant les autres, dans une pose différente, et une légende le signalait comme "metteur en scène", tandis que les deux autres étaient dénommés "collaboratori" (collaborateurs).²⁷ Il s'agit de photographies qui signalent la volonté d'arriver à une pacification interne (en premier lieu avec le nationalisme des revues de Blasetti, dont le personnel avait été engagé par Cines, mais aussi avec le nationalisme du fascisme en général, avec son attention à éviter la xénophilie dans son lexique), plutôt qu'une nouvelle exhibition des développements internes d'une stratégie industrielle "autonome", mais, il faut le dire, dans ce cas les nuances sont vraiment subtiles. Revenons donc aux données certaines, in primis, aux films et à leur calendrier de parution.

De *La canzone dell'amore* nous avons déjà parlé. *La Dernière berceuse*, pour le moment disparu (mais on n'a sans doute pas fait des recherches suffisantes en ce sens, recherches qui restent à faire, également, pour toutes les versions réservées au marché étranger des films Cines), au contraire, parut à Paris dans la première semaine du mois de décembre 1930, et continua à avoir un bon succès en France dans les salles de la Gaumont-Franco Film-Aubert; pour ce qui concerne la Belgique, l'exploitation passa à la Pax Film et Etablissement L. Van Goitsheven.²⁸ Mais dans les mêmes jours Blasetti, qui était finalement libre de *Nerone*, tourné seulement en italien (mais Ettore Petrolini, on doit le dire, était un phénomène exclusivement national, sinon plus typiquement romain), et qui n'était plus occupé par la post synchronisation de *Resurrectio* (mené à terme, semble-t-il, après la réalisation du studio de sonorisation et de synchronisation qui avait été construite sur les fondations de l'ex théâtre de la Palatino Film), écrivait la deuxième version multiple réalisée dans la maison Cines, c'est à dire *Passa la morte*, ensuite changée, lui aussi, en *Kennst Du das Land*.

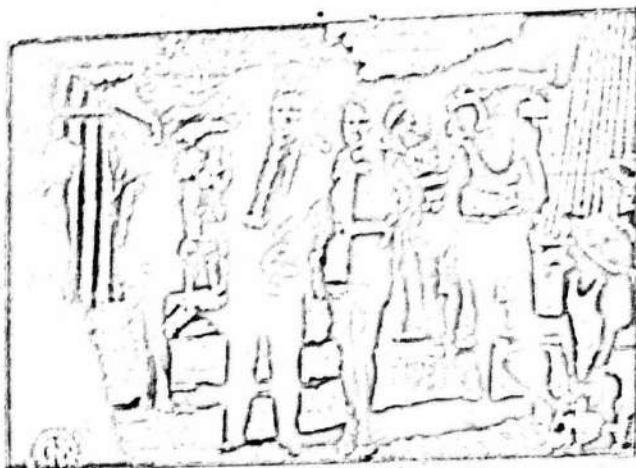
Double version, pas triple, pour la précision. Cette fois ci, en effet, il n'y avait pas les partenaires français et, comme cela était déjà arrivé autrefois pour des copies anglaises, tout s'acheva par un négatif manqué et des marchés en moins. Les acteurs de *Terra Madre* furent Sandro Salavini, Leda Gloria, Isa Pola, Vasco Creti, Carlo Ninchi, Olga Capri, Ugo Gracci, Franco Coop, Giorgio Bianchi, et les ex-traducteurs de scène de *La canzone dell'amore*, Franz Sala e Raimond van Riel, en réalité tous les deux employés comme traducteurs pour ce film aussi.

Pour la version allemande, au contraire, on avait engagé Maria Solveig, Mary Kid (qui avait déjà travaillé en Italie en 1928 pour les extérieurs du film allemand *Villa Falconieri* de Richard Oswald et qui, puisqu'elle parlait bien l'italien, était restée ensui-

te chez la Cines comme actrice du film immédiatement suivant *Rubacuori* de Guido Brignone), H. A. Schlettow (déjà interprète de *Volga! Volga!* film allemand de l'an 1928), et, entre autres, Raimond Van Riel. Au contraire, comme on le soulignait dans une note du bureau de presse de la maison romaine, aussi bien les figurants que l'assistant metteur en scène étaient identiques. L'assistant metteur en scène, ici comme ailleurs, était Ferdinando Maria Poggioli,²⁹ futur fameux auteur du cinéma italien dans les années 30 et 40. Le metteur en scène fut, au contraire, Constantin David, le même de *Liebeslied*. La formule productive/distributive aussi était semblable à celle de *Liebeslied*, avec la seule différence que maintenant, au lieu de l'Itala, comme co-baillieur de fonds, il y avait l'Atlas Film, une autre société productrice allemande avec laquelle Pittaluga avait été longtemps en contact pour la distribution des films en Italie; maison berlinoise dans laquelle il s'était expressément rendu au mois de septembre 1930 après le tournage de *La canzone dell'amore* qu'il venait de finir.³⁰ Et encore: du point de vue de la réalisation, *Terra Madre/Kennst Du das Land* et les différentes chansons d'amour parurent avoir, au moins en comparant entre eux les données publiées sur la presse périodique, des liens très solides. Les premiers furent sûrement les noms des directeurs de scène en langue étrangère; les second liens furent relatifs au choix de diviser la distribution en régions linguistiques. Mais cette fois-ci il n'y avait pas, à l'occasion de la parution du film (qui fut le 2 mars 1931 à l'occasion du Programma N. 6), les fameuses publicités avec les photos synoptique-comparatives.

Pourquoi? Sans doute parce que la Cines-Pittaluga s'était désormais affirmée: d'autres caractéristiques, maintenant, la rendaient connue aux spectateurs, comme le style de la mise en scène et de la scénographie, les acteurs, etc. En outre, peut être aussi grâce à un intérêt inférieur de la part des partenaires étrangers pour les co-productions en général (qu'est-ce qu'il s'était passé? Les recettes étrangères, dont je n'ai pas trouvé personnellement aucune trace sur la presse italienne, étaient-elles peut être mauvaises?), le lien de la Cines-Pittaluga avec le public national était devenu exclusif, en se spécialisant sur des sujets nationaux, et, en conséquence, les propositions de son appareil publicitaire s'adaptèrent à la même ligne directrice. Il suffit de penser, dans ce cas, aux acteurs "intégralement" italiens désignés comme présentateurs des revues Cines; ou aux sujets souvent d'importance seulement nationale; ou aux arguments des "court-métrages": ou encore aux trois film "petroliniens" – *Cortile*, *Il medico per forza*, *Nerone* – produits l'un après l'autre et tous seulement en version italienne; et, enfin, aux évolutions des acteurs, toutes italiennes, d'Armando Falconi dans le film *Rubacuori*; et à l'essai, audacieux mais monolingue, du film parlé à 100% *Corte d'Assise* mis en scène par Brignone.

Bien sûr les remarques – diffusées par le bureau de presse toujours très actif (où travaillaient journalistes très connus comme Ugo Paradisi et Ugo Ugoletti, ce dernier spécialisé en interviews) – sur les comportements et les amusements de la troupe allemande ne manquèrent pas; et on peut dire que l'on avait pas lésiné sur les nouvelles relatives aux résultats du film en Allemagne, qu'on dit remarquables³¹ (mais ces données aussi doivent être contrôlées). Mais il disparut complètement, au moins pour ce qui concerne la publicité de l'entreprise productive, la grande partie du côté iconique/fantasmagique, maintenant sacrifié au bénéfice d'un plus grand intérêt pour le secteur italien de la co production. D'ailleurs, on doit le dire, le sujet de *Terra Madre*, un film profondément rural et très caractéristique de son pays, ne se prêtait certainement pas *sua sponte* à être porté sur un plan publicitaire en qualité de vecteur de valeurs technologiques-internationalistes, comme, au contraire, *La canzone dell'amore* film moderniste.



Una sua scena di telegioco televisivo. Si tratta d'una scena con il film e la sceneggiatura di Zitta da Hibel, professoressa Clara. In questa foto la scena è girata per la versione italiana con gli attori Gertie Frolich e Gitty Burger.

bio interpellarla circa una nuova interpretazione e si recò nel camerino dell'attrice, facendole, la MacDonell che è di carattere generalmente allegro e sempre gentile, lo scerzo con cui a sua volta si fece sapere che farbette nel suo camerino è quanto di più non sia possibile fare? L'aria subito, grazie per le parole allo stadio e spette le per altrettanto volte fra e brilla per mia e dopo d. che parole pure rientra in ma la punta di piedi?

Il nome Lub-tsch, col suo storico visto avanti fra le labbra, si precipitò ad accorrere agli ordini di lei. Nessuno ha mai saputo cosa herbettiana fra i danzi.

Come fu e come non fu

- Filomena e giunta a una nuova con aspettativa pubblica.
- Fiera Maria Camarini alla Camera come la scena il giorno.
- L'Ammonio, che non ripresenta un...

Le superstizioni degli attori

Il sempre sorridente Maurice Chevalier, se anche in dubbio non è esente da superstizioni. Ma non respinge le domande di tanta fama quando si sono di domande sul suo che gli viene Frank Tullin, per gli spettacoli con qualche di la Paragon, ha la sua ispirazione che in verità è alimentata dal padre. Egli possiede una crociata di qualche disegni e di spettacoli, come marionette e scene e nei piedi a uno di gli uomini più accuratamente vestiti di Hollywood non manca di farne mostra di tanto in tanto. Gli attori, quindi, si cominciano a girare le prime scene, prima di lui. In quel punto nessuno può farli credere che non credano in una fortuna e che non si possa avere una buona fortuna.

La più sorprendente superstizione è quella di Maurice MacDonald. Appena terminata il primo di un anno, il famoso direttore artistico Louis Lub-tsch vede un...



— In quest'atto si gira la versione francese con Homolle e Sylvia del film —



ed in pace con la stessa scena nella versione italiana con Blücher e Tan Pota.

tenente per più di un chilometro di marcia, con il 1° Tenente e il 2° Tenente che vola via. Come mai?

Il nostro inglese, il capitano e capitano di un altro...

Chevalier e i miliardari

Maurice Chevalier, al Hollywood ha sempre un fatto strano, quando si trova in un teatro americano.

Era questa l'interpretazione di un'opera e tutti i movimenti andavano in una via stretta e esatta.

Maurice, che di questa scienza, in quel giorno ha saputo all'aria di un caso accettato perché gli fu offerta dal signorino francese. Signorino di un certo tipo, che aveva a un certo punto, un attimo del pagamento. Chevalier si fece mettere in che cosa, si accorse della sua...

Fig. 2

Alla sua azienda egli ha tracciato un programma preciso [...] Questo programma Stefano Pittaluga non l'ha soltanto tracciato in relazioni esatte e cifre preventive precise; lo ha scolpito e confermato nel profilo di un organismo in cui - ripetiamo - ogni uomo è stato vagliato e valutato, ogni elemento studiato ed avviato verso la sua forma migliore, ogni esperimento ed ogni prodotto portati a conferme ed a basi di costruzione.
Alessandro Blasetti

Mais cela ne doit pas nous détourner. La réduction de la portée internationaliste ici certainement ne voulait pas encore dire renoncer à cette optimisation industrielle dont les versions multiples, dans leur tripartition (ou encore pentapartition) jusqu'à présent avaient été porteurs.

La nouveauté du système de production de *Terra Madre* était dans l'habileté d'organiser la meilleure des potentialités de l'enregistrement sonore qui, surtout pour ce film, était connoté d'une forte présence de la chanson, plutôt que de la différenciation linguistique.

Si nous désirons affronter convenablement ce problème, il faut remonter au 31 octobre 1929, quand la Brigata di Lugo de I Canterini di Romagna dirigée par le maestro Montanari, c'est-à-dire le groupe interprète de la colonne sonore du film, s'exhiba à Rome à l'Accademia di Santa Cecilia. Le concert, grâce aussi à la présence en qualité d'animateur/compositeur de Balilla Pratella, le partisan du renouvellement de ce groupe folklorique, fut un vrai succès et lança au groupe les honneurs de la chronique nationale. Dans le répertoire mis en scène, il y avait des chansons de plusieurs régions d'Italie, arrangées, et même imaginées, sous forme de chanson rurale par plusieurs compositeurs contemporains. Donc, évidemment, cette notoriété ajoutée au ruralisme anti-régionaliste et vaguement national, convainquit Pittaluga et Blasetti à choisir, pour la réalisation de la colonne sonore de *Terra Madre*, les sonorités du groupe romagnol. C'était un choix auquel dès le début on décida de donner beaucoup d'importance, comme on l'avait déjà fait pour les trois versions de *La canzone dell'amore*, un des titres des deux versions aurait dû coïncider avec le titre d'une chanson, à ajouter ensuite dans la colonne sonore. Si *Passa la morte* était en effet le titre du sujet original de Mario Apolloni, *Saltarello*, au contraire, était le titre de la quatrième chanson de la colonne sonore du film. Mais, voilà la question, pourquoi choisir cette fois-ci deux titres si différents entre eux?

Deux articles du 10 janvier et du février 1931 publiés dans le *Cine-gazzettino* nous en expliquent la motivation: les deux articles sont dédiés aux deux versions du film.³² Bien qu'elles fussent mises en scène en même temps, les versions italienne et allemande avaient en effet seulement en partie une colonne sonore identique. En réalité, dans les deux versions les chansons, neuf pour les deux films, étaient placées dans un ordre différent.

Dans la version allemande, la colonne sonore aurait dû terminer par la répétition de la chanson *Saltarello* (la cinquième en ordre progressif à être écouté), et la version italienne, au contraire, s'acheva par la répétition de l'*Antica Laude di Natale*, qui dans les deux versions était aussi la chanson d'ouverture. En d'autres termes, le mixage (et cela peut être confirmé, en outre aux deux titres cités, d'un article de *Cinema-Teatro* selon lequel au montage pour *Kennst du das Land*, au mois de février 1931, il y avait seulement Constantin David)³³ était réalisé d'une manière indépendante. Mais il y a encore

une autre chose. Les metteurs en scène, en effet, auraient eu à disposition, comme le disait toujours le *Cine gazzettino*, non seulement les chansons effectivement ajoutées dans la colonne sonore du film, mais aussi quatre autres chansons en plus comme réserve.³⁴

I Canterini di Romagna, en effet, en exploitant le nouveau studio d'enregistrement qui avait été construit dans l'ex-théâtre de la Palatino Film avaient déposé chez la Cines beaucoup de matériaux (enregistrés sur disque? Ou sur la colonne sonore d'une pellicule?). Un de ces "matériaux sonores" (et dans ce cas aussi on ignore si l'enregistrement de la colonne sonore était le même: probablement en était-il ainsi) fait partie d'un petit, très bref film composé de trois chansons et mis en scène au studio, avec une scénographie et une chorégraphie rurale, par Eugenio De Liguoro – déjà assistant de Blasetti pour *Resurrectio* – et entièrement centré sur l'interprétation des Canterini, ici en costumes traditionnels, d'une brève scène romantique pastorale qui se passait auprès du feu.

Le bref film, long de 158 mètres et passé à la censure le mois de janvier 1931 avec le titre *Canti di Romagna*, bien que d'autres sources le définissent *Notte musicale*, entra ensuite, en partie, avec un très bref *backstage* de *Kennst du das Land*, dans la *Rivista Cines n. 5*, distribuée avec le "programma" immédiatement précédent à celui auquel on avait ajouté *Terra Madre*, en se transformant ainsi en un nouveau et intéressant instrument promotionnel. Mais, dans ce cas, c'était une seule chanson, *Lauda*, chantée au début et à la fin de *Terra Madre*.

Enregistrements sonores réalisés en envisageant une utilisation future: baisse des frais de production; élargissement des possibilités de promotion de chaque produit; exploitation multimédia des ressources en stock: voilà, tout simplement, la méthode Pittaluga, sa *entelécheia* si l'on veut. Simple, mais fonctionnelle.

Terra arriva dans les salles, comme l'on a déjà dit, le 2 mars 1931, un mois et trois jours avant la mort du génial producteur. La méthode de doublage n'avait pas encore pris pied et les projets de Pittaluga pour les films ne version multiple à réaliser en coproduction n'étaient pas achevés. Dans son tiroir, il y avait laissé en héritage à Pedrarrini et à Toeplitz-Cecchi, *L'artigiano del diavolo*, mis en scène par Hans Steinhoff (en réalité directeur de la version allemande, intitulé *Die Pranke*, qui était tout à fait la version principale) avec la collaboration pour la version italienne, ou plutôt avec la mise en scène parallèle (pour des raisons linguistiques qu'on peut bien comprendre, les mots lui furent retouchés une fois de plus dans le sens nationaliste-italien), de Nunzio Malasomma. Il y avait aussi *La segretaria privata*, mais qui était déjà, comme on le sait, autre chose: en réalité un véritable *remake*.

De toute façon, dans le futur de la Cines, qui était destinée néanmoins à un éclatant et inexorable déclin, il n'y avait plus aucun espace pour les projets de coproduction, stratégies désormais anciennes et probablement confinée en marge de son activité par le producteur ligurien. Peut-être, simplement, ces propositions étaient elles trop liées au nomadisme du distributeur /exploitant Pittaluga (et à sa capacité à entretenir des relations, des liaisons d'échange et de la gestion sans aucun effort) pour réussir à survivre à sa mort. A via Vejo et dans ses environs, depuis ce mois d'avril 1931, venait de commencer l'ère de producteurs "purs". Ou mieux, "monophysites".

[Traduit par Paola Schiavone et Chiara Tognolati]

- 1 Eugenio Giovannetti, "Gli sviluppi della cinematografia in Italia. Il primo periodo", *Cinegiornale*, IV, n° 6 (21 avril 1937), p. 3.
- 2 *Cinegrafie*, VII, n° 11, Tatti Sanguineti (sous la direction de), *L'anonimo Pittaluga. Tracce carte miti* (1998).
- 3 "Gli stabilimenti della 'Cines'" et "Il primo film italiano della Paramount", *Cinema-Teatro*, IV, n° 11 (16 juin 1930), pp. 5-9 et p. 14.
- 4 *Rivista Cines. Insegna e diverte. Numero speciale dedicato agli Stabilimenti Cines* (plans n° 23-24): "Gli stabilimenti della 'Cines'", *cit.*
- 5 "Si riapre la 'Cines'", *Film*, XV, n° 36 (23-30 décembre 1928), p. 4; "La riapertura della 'Cines' di Roma", *La vita cinematografica*, XX, n° 1 (janvier 1929), p. 15; Umberto Paradisi, "La passione di Giovanna d'Arco" in un commento di Umberto Paradisi", *La vita cinematografica*, *cit.*, pp. 17-19; "La 'Pittaluga' nel 1929", *Cine Mondo*, III, n° 1 (5 janvier 1929), p. 29.
- 6 "Il programma di lavoro della 'Cines'", *Cinema Teatro*, a. IV, n° 10 (1 juin 1930) p. 4.
- 7 *Ibid.*, p. 5.
- 8 Pour une chronique de la progressive, mais rapide disparition du mirage industriel de ces versions, voir Umberto Paradisi, "Cines-Pittaluga", *Cine gazzettino*, V, n° 23 (12 juillet 1930), p. 8; "I prossimi film alla 'Cines'", *Cine gazzettino*, V, n° 29 (1 juin 1930) p. 3; "Il primo film internazionale", *Oggi e Domani*, I, n° 14 (21 juillet 1930), p. 6; "Nei grandi stabilimenti romani si lavora", *Cine gazzettino*, V, n° 30 (26 juillet 1930), p. 3.
- 9 Umberto Paradisi, "Una visita ai teatri della 'Cines' durante la lavorazione di 'Silenzio'", *Cine gazzettino*, V, n° 34 (23 août 1930), p. 3.
- 10 "L'attività della Cines durante il 1930", *Cine gazzettino*, VI, n° 1 (3 janvier 1931) p. 3.
- 11 P. "Le vie dell'Italia cinematografica: aiutare la già rinata industria", *Cine Mondo*, II, n° 23 (5 septembre 1928), pp. 4-5; "L'edizione tedesca del film 'Terra madre'", *Cine gazzettino*, VI, n° 9 (14 mars 1931), p. 6.
- 12 Le studio fut terminé au mois de novembre. Voir "Un nuovo teatro di sincronizzazione", *L'impero d'Italia* (12 novembre 1930), p. 3; *Cinema Teatro*, IV, n° 21 (16 novembre 1930), p. 13.
- 13 Ettore Petrolini, "Io e il film sonoro", *Cine gazzettino*, V, n° 42 (18 octobre 1930), p. 3; Ugo Ugoletti, "Petrolini e il film sonoro", *L'impero d'Italia* (22 juin 1930), p. 3, en suite, avec le titre "Petrolini alla 'Cines'", *Cine gazzettino*, V, n° 32 (9 août 1930), p. 3; Ugo Marocchi Bonghi, "Il film sonoro 'Nerone' nell'interpretazione di Ettore Petrolini", *Il Tevere* (8 novembre 1930), p. 5. Un film avec Ettore Petrolini, qu'on a projeté, mais qu'on n'a pas réalisé, est *Amore, amore, amore* dal *Castigamatti* di Svetoni. Voir CAF & SIM [Mariano Caffero e Giorgio C. Simonelli], "Fervida attività della rinascita", *Oggi e domani*, I, n° 8 (9 juin 1930), p. 7.
- 14 U. [Ugo Ugoletti], "Che cos'è 'Terra Madre'. Intervista col Direttore Artistico Alessandro Blasetti", *Cine gazzettino*, VI, n° 9 (28 février 1931), p. 5.
- 15 *Cinegrafie*, *cit.*, pp. 148, 156, 166, 181.
- 16 "Gli acquirenti tedeschi de 'La canzone dell'amore' visitano la 'Cines'", *L'impero d'Italia* (23 décembre 1930), p. 3.
- 17 "Marcel Vandal e il Dott. Giacalone", *L'impero d'Italia* (28 août 1930), p. 3.
- 18 "Alberto Giacalone", *Cinema-Teatro*, IV, n° 16 (1 septembre 1930), p. 3; *Cinegrafie*, *cit.*, pp. 174, 181.
- 19 "Notizie", *Cinema-Teatro*, IV, n° 17 (16 septembre 1930), p. 10.
- 20 U.P. [Umberto Paradisi], "Un illustre artista alla 'Cines'. Conversando con Jean Angelo", *Cine gazzettino*, V, n° 35 (30 août 1930), p. 3.
- 21 Evi [Enrico Vidalì], "La Battaglia per la Cinematografia. Un italiano", *L'impero* (5-6 février 1926), p. 3.

- 22 "Tchi da tutto il mondo", *Cinema-Teatro*, IV, n° 17 (16 septembre 1930), p. 12.
- 23 U.P. [Umberto Paradisi], "Un illustre artista alla 'Cines'", cit.: "Notizie", cit.: "Berthe Jalabert e 'La canzone dell'amore'", *L'impero d'Italia* (28 août 1930), p. 3.
- 24 "'La canzone dell'amore' è finita", *Il Tevere*, (24-25 septembre 1930), p. 5.
- 25 *Cinema-Teatro*, IV, n° 15 (16 août 1930), p. 11.
- 26 "Una scena delle tre versioni di un film internazionale", *L'impero d'Italia* (11 septembre 1930), p. 2; *Oggi e domani*, I, n° 23 (22 septembre 1930), p. 5.
- 27 "Il vasto programma della Cines-Pittaluga", *Cine gazzettino* V, n° 21 (14 juin 1930), p. 3; "Il programma di lavoro della 'Cines'", cit.
- 28 "'La canzone dell'amore' presentata a Parigi...", *L'impero d'Italia* (11 décembre 1930), p. 3; "Nel Belgio", *Cinema-Teatro*, V, n° 2-3 (février 1931), p. 10.
- 29 "Corriere dei lettori", *Cinema-Teatro*, V, n° 2-3 (février 1931), p. 16.
- 30 "Il comm. Pittaluga a Berlino", *L'impero d'Italia* (8 octobre 1930), p. 3, en suite dans *Cine gazzettino*, V, n° 41 (11 octobre 1930), p. 2.
Morawski, le représentant de l'Atlas, lui rendra ensuite la visite dans la troisième semaine d'octobre, en arrivant à Rome, chez la Cines, pour prendre les derniers accords. Voir "La storia del cinema" e "Passa la morte", *L'impero d'Italia* (22 octobre 1930), p. 4.
- 31 "Saltarello", *Cine gazzettino*, VI, n° 30 (25 juillet 1931), p. 3.
- 32 "I canterini di Lugo alla 'Cines' per il film 'Terra Madre'", *Cine gazzettino*, VI, n° 1 (10 janvier 1931), p. 4; "'Terra Madre'. Le cante eseguite dai Canterini di Lugo", *Cine gazzettino*, VI, n° 9 (28 février 1931), p. 6.
- 33 "Corriere dei lettori", *Cinema-Teatro*, V, n° 2-3 (février 1931), p. 16.
- 34 "'Terra Madre'. Le cante eseguite dai Canterini di Lugo", cit.
- 35 Peut-être en recueillant l'auspice du penseur d'avant garde et ancien metteur en scène de *Vita futurista* Arnaldo Ginna, qui en faveur d'une fusion des industries du disque, du cinéma et de la radio, avec un but esthétique, économique et d'optimisation des ressources, s'était exprimé entre juillet et août dans les pages de *Oggi e Domani*. Voir Arnaldo Ginna, "Radiodramma dell'avvenire e teatro sonoro", *Oggi e Domani*, I, n° 12 (7 juillet 1930), p. 6; Id., "Radiodramma dell'avvenire e teatro sonoro", *Oggi e Domani*, I, n° 13 (14 juillet 1930), p. 6; Id., "Il film sonoro dell'avvenire e la crisi del teatro", *Oggi e Domani*, I, n° 15 (28 juillet 1930), p. 5; Id., "La stereoacustica e la musica dell'avvenire", *Oggi e Domani*, I, n° 16 (4 août 1930), p. 6; Id., "Costruzione dei teatri per audizione delle pellicole sonore", *Oggi e Domani*, I, n° 17 (11 août 1930), p. 5.
Mais peut-être, Ginna connaissait déjà le travail de Pittaluga, ou, au contraire, c'était Pittaluga qui connaissait le sien, étant donné que, dans le même mois de juillet, un des articles de Ginna était dédié à Pratella et aux Canterini di Romagna: Id., "Il film sonoro dell'avvenire e la crisi del teatro", *Oggi e Domani*, I, n° 15 (28 juillet 1930), p. 5.

WHICH MABUSE? MULTIPLE BODIES, MULTIPLE VOICES

Massimiliano Gaudiosi, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

Das Testament des Dr. Mabuse (Fritz Lang, 1933) is one of the most famous films in Multiple Language Versions dating back to the beginning of the sound era. Fritz Lang shot two versions simultaneously, with German and French speaking casts (*Le Testament du Dr. Mabuse*): the latter was released in Italy at the end of 1933, with a dubbed and re-edited version "suitable" for an Italian audience.

This version, on which this paper focuses, presents an interesting case of early dubbing practices in Italy and, at the same time, of the intervention of the Censorship on foreign films. In the early 1930s, dubbing and censorship were areas which usually criss-crossed each other, producing texts which were quite distant from the original ones. As for the Italian version of Lang's *Testament*, a version of a film which was "double" from its very beginning, we could easily talk about a "version of a version," a version which is rather "unfaithful," but only one of the different cuts drawn from the two films shot by Lang. Both these different *Mabuse* run along two different routes which lead to further conceptions of the original texts. Banned in Germany by the Nazi government, the German version disappeared for years. Until the end of the Second World War, the *Testament* was only available in the French version, shot by Lang in cooperation with René Sti, edited by Lothar Wolff and released by Société des Films Osso.¹ But from these two initial films many other versions evolve.

It is worth remembering, briefly, the versions released in the USA. The first version of *The Testament* that appeared in America in 1943 was the French language version prepared by Lothar Wolff, now retitled *The Last Will of Dr. Mabuse*. The subtitles had been written in part from Thea von Harbou's script, but were not translated directly. Instead, the distributor also took into account what Lang said to the press about the criticism of the Nazi government present in his picture, and thus produced subtitled dialogue that was even more pronounced in its political sentiments than had been true of the original work. In 1952 the German version was dubbed and re-edited in a new version: *The Crimes of Dr. Mabuse*. In this last case, translator Leo Katcher created a more explicitly political film than Lang had in fact originally fashioned: *Crimes* reconceived the events from 1932 to 1939, placing the events squarely within the Nazi regime.²

Thus, the Italian censored and dubbed version is only one of many other transformations of the original texts. In any case, compared to other existing editions, the Italian dubbing stands out for the high distortion imposed on the German director's film. If dubbing, as a "translation," always shapes a new version, we also have to remember that in the early 1930s, at the beginning of this process, foreign films were not only "translated": in order to obtain total ideological control, very often technical limits and strict censor cuts produced yet another different version.

The Testament and the Italian Dubbing in the Early 1930s

The Testament of Dr. Mabuse was approved by the Italian censor in October 1933, and it was released in February 1934.³ The film comes to Italy during a period of great changes, both for dubbing and for censorship. Dubbing passes from a pioneering moment into a professional one;⁴ and censorship passes from a stage of strict control, coinciding with the prohibition of all films in foreign languages, to a stage where the censor's cuts become preventive and hidden.⁵

At the end of 1933 Italian dubbing studios had been open for only one year (according to Mario Quarnolo, the first one was opened in the spring 1932 by Cines Pittaluga, and was directed by Mario Almirante). And the very recent law of October 5, 1933 imposed dubbing in Italy for all foreign films. Besides the defence of the Italian language "purity" promoted by the fascist regime, such prohibitions also aimed to make censorship of imported pictures much easier.⁶

According to Sergio Raffaelli, from the end of 1933 censor decisions disappeared from ministerial bulletins, thus going unmentioned. Therefore, it comes as no surprise that the *Testament* censor bulletin did not report directories: the only one is the prohibition to show it to people under sixteen years of age. Few years earlier, on the contrary, censor bulletins imposed every kind of cut and change.

If the ministerial documents lack data, we can find some information in the Italian newspapers. In *Corriere della Sera* Filippo Sacchi argues that "the film will seem a little strange to the sane audience."⁷ Much clearer is the article by Mario Gromo in *La Stampa*: "The current edition, both because of some cuts and because of the 'added voices' (clever, but added voices anyway) does not present the film in all its ecstatic power" and "sometimes the film doesn't hold and it doesn't collapse thanks only to the strength transferred to it by Lang."⁸ Therefore, criticism was well informed about the censorship on the film. In spring 1933, the news of the ban issued in Germany arrived in Italy,⁹ and an Italian "revision" could be easily foreseen.

Very often the press protested against the cuts in foreign films because the edits were so large that the films were defined "reductions." This is a very accurate description because some films were cut until they became unrecognizable. Censorship aimed to favour the Italian production, and the interventions on foreign films were of two kinds: they were either forbidden, or they were cut, the end was changed, and the meaning of the plot altered.¹⁰ Usually foreign films passed through the censorship in their dubbed Italian version together with the script. If the studio preferred a preventive opinion, films were presented in the original version together with the translated script. In these cases, films were then subjected to a new revision in their dubbed version.¹¹

Films such as *Cimarron* (Wesley Ruggles, 1931), *Alleluja* (King Vidor, 1931), *Anna Christie* (Jacques Feyder, 1931), *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930), are just a few titles transformed by censorship and dubbing. In 1932 Emilio Cecchi recalls these films, "where different parts were cut off, and other parts were transformed, replacing the original characters with fake ones." As for *Alleluja* by King Vidor, Cecchi claims that "the film was released in a censored Italian version and the sense was twisted. Some scenes of religion hysteria became incomprehensible, and the audience laughed their heads off."¹²

Cimarron, probably the most censored film of that period, is remembered in *Lavoro Fascista*: "The film presents less than thirty percent of the original film, which is an

example of coherence and clarity. Entire episodes are missing in the Italian version, as are some characters and about ten years of the main character's life, who passes from youth to death without any logical explanations."¹³ About the same film, Filippo Sacchi argues: "In the Italian version, the evident cuts make the sense almost imperceptible."¹⁴ In that period, these kind of comments were very frequent in articles.

The Cuts to the *Testament*

The comparative analysis of the French and the Italian versions suggests some keys to interpretation of the principles adopted by the Censorship. Summing them up, we could stress the following kinds interventions to the film:

- Defense of the good reputation of the Police;
- Elimination of stimulus to crime and murder;
- Elimination of references to hypnotic powers and will control;
- Elimination or concealment of impressive images.

Infringing many principles of the Censor Code, Lang's film made the censor's work very difficult. We can imagine the elimination of all instances of foreign language such as the Police Inspector Lohmann's name on a doorplate; newspaper headlines, letters, etc. In addition, many scenes which make the crime and the murder attractive are cut off from the Italian version. The Mabuse character is distorted: the life of a criminal genius who, through his hypnotic powers, commits murders with scientific precision, and follows perfectly calculated plans was necessarily changed.

Some sequences stressing the criminal adventures of Mabuse's gang are completely cut out: for example, the sequence depicting the receipt of the stolen jewels. In this sequence, two gangsters who control the stolen goods talk about the purposes of Dr. Mabuse's plans; these plans are incomprehensible because there seems to be no financial gain from their pursuit. This sequence involves a flashback which shows the dead body of a man who tried to discover Mabuse's true identity. Another brief moment, also eliminated, shows the gang counterfeiting money.

The cutting of the criminal scenes transformed the opinions of the critics. In 1939 Massimo Alberini argues that "Mabuse's gang did not have very diabolical features: sometimes the murders drifted into triviality."¹⁵

But most of the scenes couldn't be cut without spoiling the logic of the plot. In order to avoid this risk, the Censorship particularly worked on the dubbing. The interventions of the Censorship are evident in the first spoken sequence of the film, where Police Inspector Lohmann receives a phone call from Hofmeister, the ex-detective trapped by Mabuse's men. In the original French version, Lohmann defines Hofmeister as a detective dismissed from the Police because he was involved in drug dealing and bribery cases:

<i>Le Testament du Dr. Mabuse</i>	<i>Il testamento del Dr. Mabuse</i>
Lohmann: Quoi? Le brigadier revoque? Ce cretin qui s'est mouillé pour quelque papillon? Obsédé par cet affaire de cokeine? Ce salopard! [...]	Lohmann: Chi? Ce l'ha ancora con me? Quel cretino che vuol fare il poliziotto? Che si crede sia cosa da bambino? Che seccatore! [...]
Lohmann: Salopard. J'avais une confiance en lui... une confiance... et ce cretin se laisse embobiner par des marchands de came.	Lohmann: Babbo, va? Sempre nuove piste ha lui... E che piste? Non ne ha mai imboccata una, manco per sbaglio.
English translation (FV)	English translation (IDV)
Lohmann: What? The sergeant who got fired? Who took small-time bribes, obsessed with the cocaine case? That bastard! [...]	Lohmann: Who? What does he want? That idiot who wants to be a policeman. Does he know that this is no game we are playing? What a nuisance! [...]
Lohmann: The bastard. I put my trust in him. My trust... and the fool gets bamboozled by drug dealers.	Lohmann: Idiot! He always comes up with new leads, mainly nonsense. He has never ever got it right!

The Italian Censor Code stated that authorization of a film could be denied if it represented "scenes, events or subjects offensive to the good reputation of public institutions, policemen and the Royal Army."¹⁶

For these reasons, the Italian dubbing transforms the ambiguous past of Hofmeister into a spotless past. While in the French version Hofmeister is a detective dishonouring the Police, in the Italian one "Hoffmare" (this is the Italian name of the character) becomes a fool who doesn't take his job very seriously. Therefore, the Italian Hofmeister doesn't offend public authorities.

But we run into the real censorship when the characters talk about Dr. Mabuse. In these cases, the topics of the conversation are very often related to crime and hypnosis, as in the sequence in which Dr. Baum delivers a lecture at a University:

<i>Le Testament du Dr. Mabuse</i>	<i>Il testamento del Dr. Mabuse</i>
Dr. Baum: Le Dr. Mabuse décide de consacrer sa science très vaste et son énergie peu commune à des expériences d'hypnotisme aux quelles il soumet ses clients à leur insu. Il leur fait commettre des crimes abominables. Ils les exécutent avec une précision scientifique selon une conception mathématiquement parfaite qui leur assure l'impunité.	Dr. Baum: Nella vita ordinaria il dottor Mabuse può legittimare a consacrare la sua scienza che è vasta, la sua energia non comune, alle esperienze cliniche. Chiamato dai molti clienti a consulto. Poi, parallelamente, delirio paranoico. Egli viene ideando, con una precisione scientifica, secondo una concezione matematicamente perfetta, una serie di delitti.
English translation (FV)	English translation (IDV)
Dr. Baum: The celebrated Dr. Mabuse decided to devote his vast knowledge and singular energy to experiments in hypnosis carried out on his patients without their knowledge. He made them commit horrible crimes which they executed with scientific precision, following perfectly calculated plans that assured impunity.	Dr. Baum: In everyday life Dr. Mabuse can still carry on devoting his knowledge to clinical experiences, called in by many patients. Then, simultaneously, paranoid delirium. He plans with scientific precision a series of murders.

In the French version, Baum describes Mabuse as a celebrated doctor used to hypnotizing his patients and to committing perfect crimes. In the Italian version, Mabuse becomes a celebrated doctor much sought by his patients: he plans crimes without ever truly carrying them out; his murders seem to be no more than a figment of a paranoid delirium.

Baum also recalls the gunfight between Mabuse's gang and the Police. Mabuse was arrested only after several useless attempts by the Police. In the Italian dubbed version there is no gunfight, and Mabuse is directly delivered to justice, thanks to the prompt intervention of the Police. These distortions changed the meaning of the film, as is evident in an advertisement of *The Testament* appeared in *Cinema Illustrazione* in February 1934.¹⁷ This advertisement is an interesting case of photographic novelization: many pictures are focused on the arrest of the gang, and on the triumph of justice.

Further evidence of the elimination of any reference to the hypnosis comes in the sequence of the meeting between Dr. Baum and his friend Kramm. Here, Kramm suggests that Mabuse, through his hypnotic powers, could transfer his plans to his gang. In the Italian dubbing, Kramm's suggestion is quite different: Mabuse hasn't any hypnotic powers, but could communicate his orders through an ambiguous "mysterious power."

The Italian Censor Code can account for such interventions. Another part of the law we have already mentioned denied the authorization when the film represented "repulsive and cruel scenes, events or subjects; impressive murders and suicides; hypnotic or psychic phenomena and, generally, scenes, events and subjects that can stimulate to crime and murder."

This point is confirmed by the last sentence of Baum's lecture:

<i>Le Testament du Dr. Mabuse</i>	<i>Il testamento del Dr. Mabuse</i>
Dr. Baum: On peut considérer les écrits de Mabuse comme une véritable <i>pédagogie du crime</i> . Un enseignement où tous les attentats imaginables sont exposés avec des plans de réalisation où rien n'est laissé au hasard.	Dr. Baum: A ben considerare gli scritti di Mabuse, sono un vero e proprio <i>paradigma clinico</i> . Su premesse d'una assurdità incalcolabile, egli imposta le sue più giuste deduzioni dove tutto appare chiaro.
English translation (FV)	English translation (IDV)
Dr. Baum: Mabuse's writings can be considered a <i>veritable primer in crime</i> , a guide to all imaginable <i>criminal actions</i> , each elaborately planned, with nothing left to chance.	Dr. Baum: Mabuse's writings can be considered a <i>veritable clinic paradigm</i> . With totally absurd premises, he sets up his plainest deductions where everything seems to be clear.

If the texts of the French Mabuse compose "une véritable pédagogie du crime," the Italian Mabuse's texts represent only a clinical paradigm, an "absurd thought."

All these changes are mirrored in the press. In 1948, Sergio Romano argues that the Dr. Mabuse "spends his days noting incomprehensible things [...], great undertakings, and important discoveries."¹⁸ There isn't any reference to a "primer in crime." Mabuse's notes have only ended up in criminal hands, and the doctor, as in the Italian dubbing, only represents a clinical paradigm, quite far from the character who foresees the Nazism in Lang's original work.

However, the Italian press close to the fascist regime had a hand in the distortion of the film. In *Cinema Illustrazione*, the critic Enrico Roma recognizes in *The Testament* "a satiric flavour [...]. All the criminal plans of the gang are conceived by the leader of a subversive party which aims, in the opinions of his leader, both to solve the social injustices and to establish a communist dictatorship."¹⁹ In a few words, this is a total transformation of the film.

These strategies of the censorship are related to a series of interventions which, in the 1930s, warned about the criminal dangers connected to the filmic experience. Luigi Freddi, director of the Italian Cinema Department from September 1934, reminds us how many scientists and educationists showed "the influence of the cinema on crime and the psychic degeneration." The scientists stressed three different levels of the criminal influence of the cinema: aesthetics suggestion, dialectical suggestion, technical suggestion.

As for the first case, [cinema] works on a sort of moral justification of the murder, producing a sympathy for the right murder and a compassion for the necessary murder [...]. The dialectical suggestion [...] aims at showing the easiness of the murder concealment and to demonstrate the criminal infallibility. [...]. The technical suggestion is shown through the attractive explanation of the criminal methods used to commit a crime. Cinema becomes a sort of primer in crime.¹²

We find a number of these characteristics in Lang's film: sympathy for the right and necessary murder (the main character Kent receives all the audience sympathies in spite of his murderous past); criminal infallibility; explanation of criminal systems; we also find the same words used by Dr. Baum, *primer in crime*, "pédagogie du crime." The opinions recalled by Freddi represented some of the most influential opinions circulating in the 1930s. Such opinions were also influential on the Catholic Church and, of course, on the Italian Board of Film Censors. In *The Testament*, Censorship reduced all the possible "criminal influences" of the cinema. A film as *The Testament*, focused on the murderous actions of a criminal genius, had to be necessarily censored.

For these reasons, the main character's murderous past is completely erased. Similarly, his role in Mabuse's gang is obscure, as shown in another sequence where a gangster talks about the Hofmeister assassination.

When the censor couldn't cut, and when the intervention on the dubbing was useless, the images themselves were censored. In the sequence set at the obituary, in which Dr. Baum and Police Inspector Lohmann talk beside the corpse of Mabuse, the censor darkened all the parts showing the criminal body. Maybe such a subject was considered too repulsive (Figs. 1-4).



Fig. 1



Fig. 2

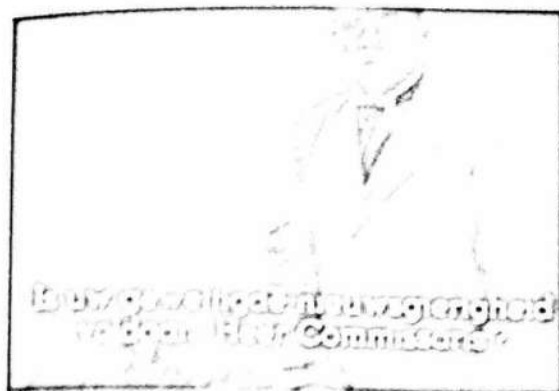


Fig. 3

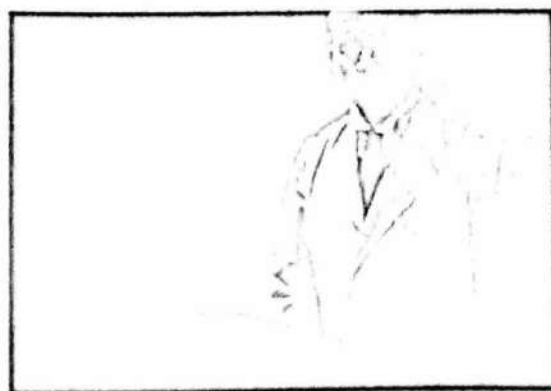


Fig. 4

Besides containing “repugnant and gruesome scenes, facts or subjects” which probably led the Censor to adopt this original device of darkening images, this sequence featured an overt reference to Mabuse’s criminal plans:

<i>Le Testament du Dr. Mabuse</i>	<i>Il testamento del Dr. Mabuse</i>
Dr. Baum: Ce cerveau pouvait anéantir l'humanité. La repenser. Oui, la purifier, par la terreur et par l'angoisse!	Dr. Baum: Questo cervello poteva purificare l'umanità. E rigenerarla. Sì! Purificarla nel dolore delle prove più dure!
English translation (FV)	English translation (IDV)
Dr. Baum: That mind could have laid waste to humankind. To raise it up anew! Purify it through <i>terror and anguish!</i>	Dr. Baum: That mind could have laid waste to humankind. To raise it up anew! Purify it through <i>the pain of difficult proof!</i>

Compromising expressions present in the French version such as “laid waste to humankind,” “terror and anguish” are cut to make room for words which make Dr. Baum’s monologue and Dr. Mabuse’s social project, meaningless.

Conclusions

This essay has tried to highlight some peculiarities of a version of Lang’s *Testament*, a version showing the destiny of many foreign films released in the early 1930s in Italy. A version showing, in some cases, the censor’s skill to go from the cutting of entire scenes to changing the sense of the words through the dubbing.

Very often the audience had to watch censored foreign films, especially in 1933, when the films were reduced from sound to silent. Sometimes reviewers, especially the reviewers close to the regime, praised the “miracles” worked by the censorship, when it reduced a film by more than fifty per cent without completely losing the logical sequence of the plot. Alessandro De Stefani, a very important screenwriter of the earliest Italian sound films, and also “adapter” and translator of some of the earliest films

dubbed at the Ciné Studio, for example, *A nous la liberté* (René Clair, 1931) and *L'ultimo Lord* (Augusto Genina, 1932) summarizes these tendencies:

When the censorship has some doubts it manages very often to solve all the problems by using the scissors and cutting off the "guilty scenes." So the film "reduced," more or less mutilated, is suitable for our screens [...]. It happens that some dramatic events are missed, and some moments are not very clear, but such arbitrary developments are frequent even when there are no cuts; and the reason is because the discrimination lies at the back of the director's mind, thus, there's not much to complain about.²¹

- 1 The author thanks Sergio Raffaelli and Augusto Sainati for their precious suggestions. It is likely that the French version would have arrived on the Italian screens at the same, even if the German version had not been banned: usually, in Italy, of the various versions of the same film, the French one would be privileged. This is one of the reasons why the German actor Hans Albers was little known in Italy, while his French "double" Jean Murat was much more famous with the Italian public.
- 2 Cf. David Kalat, *The Strange Case of Dr. Mabuse* (Jefferson, N. C.: McFarland & Co., 2001), p. 71, 74, 75.
- 3 Notes from *Elenco delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno Direzione Generale di Pubblica Sicurezza. Ufficio Revisione Cinematografica* (October 31, 1933). According to the Censor's Certificate the film is 2481 metres long. The print preserved in Cineteca Nazionale, Roma, is 2.465 metres long.
- 4 Cf. Mario Quargnolo, *La parola ripudiata* (Udine: Cineteca del Friuli, 1986); Id., "Pionierie e esperienze del doppiato in Italia," *Bianco & Nero*, no. 5 (May 1967), pp. 66-70.
- 5 Cf. Sergio Raffaelli, *La lingua filmata* (Venezia: Le Lettere, 1992), p. 69.
- 6 Cf. Valentina Ruffin, Patrizia D'Agostino, *Dialoghi di regime* (Roma: Bulzoni, 1992), p. 43.
- 7 Filippo Sacchi, "Il testamento del dottor Mabuse," *Il Corriere della Sera* (March 2, 1934), p. 3.
- 8 Mario Gromo, "Sullo schermo: Il testamento del dottor Mabuse," *La Stampa* (February 24, 1934), p. 3.
- 9 Cf. Ettore Maria Margadonna, "Inchiesta nel cinema tedesco," *La Stampa* (April 11, 1933), p. 5.
- 10 Cf. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Vol. 2, *Il cinema del regime 1927-1945* (Roma: Editori Riuniti, 1993), p. 34.
- 11 Cf. Luigi Freddi, *Il cinema* (Roma: L'Arnica, 1949), pp. 103-104.
- 12 Emilio Cecchi, "Cinema 1931," *Scenario*, no. 1 (January 1932), pp. 6-9.
- 13 Unsigned article, *Il lavoro fascista* (May 16, 1933), p. 4.
- 14 Filippo Sacchi, "I pionieri del west," *Il Corriere della Sera* (July 1, 1933).
- 15 Massimo Alberini, "Mabuse," *Cinema*, no. 77 (September 10, 1939), p. 169.
- 16 Regulations contained in the Royal Decree April 22, 1920, no. 531, published on the *Gazzetta Ufficiale* (Official Gazette), no. 109 (May 8, 1920), on which are based all other Fascist laws relating Censorship such as the law June 18, 1931, no. 857. Cf. Ernesto Guido Laura, *La censura cinematografica* (Roma: Edizioni di Bianco & Nero, 1961).
- 17 Cf. *Cinema Illustrazione*, no. 9 (February 28, 1934), p. 13.
- 18 Sergio Romano, "Il testamento del dottor Mabuse," *Cinema*, no. 2 (November 10, 1948), p. 57.
- 19 Enrico Roma, "Il testamento del dottor Mabuse," *Cinema Illustrazione*, no. 11 (March 14, 1934), p. 12.
- 20 Luigi Freddi, *Il cinema*, cit., p. 105.
- 21 Alessandro De Stefani, "Il pelo nell'uovo (a proposito della censura cinematografica)," *Comœdia*, no. 3 (March-April 1933), p. 10.

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

Rië Kitada, Université de Lausanne

Introduction

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

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

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

La naissance du parlant international.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Praesens-Film et Leopold Lindtberg.

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

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

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

Mardi 22 février 1939

LE FUSILIER WIPF



CAPITOLE
Version Française

LA MOTIÉ DELA FEUETTE DE VEN-
DREDI SERA VERGÉE AU FONDS
IN MEMORIAM

Dès vendredi 24 février
sous le haut patronage de
M. LE COLONEL GUIGAN
Commandant de la Place d'Armes



MODERNE
VERSION ORIGINALE

Schwyzerdütsch



Le Fusilier Wipf
est une réalisation indépendamment créée de la "Présence",
d'après le roman de R. FAUCI

Adaptation Française de Pierre Hure et Jean-Louis Hure

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

Le Fusilier Wipf
sera joué dans les Salles de la Suisse Romande, de France, dans
le Nord, en Suisse allemande et à Zurich etc.



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

Figure 1

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

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

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

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

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

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

Dans ce film, des soldats de différentes origines et des clients du coiffeur chez qui le héros travaille parlent leur propre "dialecte" alémanique; il y a même un client francophile qui y mélange des expressions françaises. En ce qui concerne ce mélange des dialectes, les intertitres ajoutés au début de la version française l'expliquent en détail à l'intention des spectateurs francophones qui, sans cela, ne feraient pas la différence.³⁵ Les soldats traversent intentionnellement les trois grandes régions linguistiques du pays³⁶ et l'on entend une chanson dans la langue de chacune d'entre elles, chantée tantôt par les soldats, tantôt par les habitants. Le film rassurera ainsi les spectateurs de l'époque, inquiets à l'approche de la guerre, par ces soldats voyageant dans toute la Suisse et prêts à les protéger. En conséquence, le film avec son procédé "chacun parle son dialecte" atti-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La coproduction suivante avec les Etats-Unis, *Swiss Tour* (1949), est un film que Lindtberg accepte sous condition⁶⁴ et malgré lui, et qui raconte une histoire d'amour entre une vendeuse suisse et un marin américain se déroulant sur fond de lac Léman et de station de ski à Zermatt. Ce film à vedettes⁶⁵ de divertissement et de tourisme, qui se termine malheureusement en four, adopte également le multilinguisme (anglais, français, allemand suisse).

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

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

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

Pour finir, citons quelques films suisses multilingues non réalisés par Lindtberg. *Gilberte de Courgenay*, considéré comme un *Fusilier Wipfau* féminin,⁷¹ réalisé en 1941 par le cinéaste suisse Franz Schnyder de la Praesens-Film, grande réussite nationale pendant la guerre, est un film bilingue en français et en allemand suisse, comme *Marie-Louise*. La scène se situe dans l'Hôtel de la gare, auberge de Courgenay, village francophone du Jura où des soldats provenant de toute la Suisse arrivent, prennent leur cantonnement et repartent pendant la Première Guerre mondiale. L'héroïne Gilberte, jeune serveuse francophone de l'auberge, est un personnage réel mythifié, adoré par de nombreux soldats germanophones parce qu'elle sait parler l'allemand ou le *schwyzerdütsch* appris à Zurich. Le 22 février 1917, un soldat composa une ballade en son honneur, devenue la chanson principale du film, *La Petite Gilberte de Courgenay* (voir la Figure 2).⁷² Il s'agit d'une chanson bilingue écrite en dialecte et en français qui évoque les échanges bilingues entre Gilberte et les soldats, "rien de mieux pour ressouder la nation après quatre ans de tensions entre Romands et Alémaniques".⁷³ La séquence où deux soldats, le compositeur et le parolier de la chanson, présentent *La Petite Gilberte de Courgenay* avec accompagnement au piano pour la première fois à l'Hôtel de la gare et se termine par un grand chœur général des soldats est le moment le plus émouvant du film. Les paroles du refrain écrites en français et répétant que "c'est la petite Gilberte, Gilberte de Courgenay, elle connaît trois cent mille soldats et tous les officiers. C'est la petite Gilberte, Gilberte de Courgenay, on la connaît dans toute la Suisse et toute l'armée!", et son histoire, rendue populaire par la chanson durant la guerre 1914-1918, deviendront un roman en 1939, avant d'être portées à la scène la même année, et enfin filmées en 1941.⁷⁴ Le film, réalisé dans le but de contribuer à la défense nationale spirituelle et de souder la nation multilingue, remportera un grand succès commercial grâce à une diffusion maximale et transformera Gilberte, image de la Suisse idéale, en une héroïne nationale pendant la Seconde Guerre mondiale.⁷⁵

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

La petite Gilberto de Courgenay

Figure 2

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

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

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

Conclusion

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

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

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

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

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

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

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

- Tragédie de la mine*, pour G.F.F.A. Prépare pour la S.I.C. le film parlant français *L'Atlantide*". Anonyme, "Metteurs en scène étrangers qui ont réalisé des films parlants français", *La Cinématographie française*, n° 686 (26 décembre 1931), p. 49.
- 3 Par exemple, Jean Tulard explique que "comme *Quatre de l'infanterie*, *La Tragédie de la mine* est un film bilingue, chaque personnage s'exprimant dans sa langue maternelle, chose très rare dans le cinéma de cette époque". Jean Tulard, "La Tragédie de la mine", dans *Guide des films L à Z* (Paris: Robert Laffont, 1997), p. 1196.
 - 4 Concernant le titre français du film, j'utilise *Allo Berlin? Ici Paris!* dans cet article, suivant ainsi Jean-Loup Passek dans l'article "Duviolier" du *Dictionnaire du cinéma* (Paris: Larousse, 1991), p. 268. Cependant comme on le voit dans mes citations ci-dessous, les différentes sources n'utilisent pas toujours le même titre pour ce film.
 - 5 Par exemple, anonyme, "*Pari Berurin (Allo Berlin? Ici Paris?)*", *Kinema Jumbo*, n° 462 (21 février 1933), p. 28.
 - 6 Lucien Wahl, "De la gaieté et du cinéma, *Allo, Berlin? Ici, Paris!*", *Four Vous*, n° 210 (21 novembre 1932), p. 7. Jean Tulard également fait remarquer que "la nouveauté, pour l'époque, était que chaque héros s'exprimait dans sa langue maternelle". J. Tulard, "*Allo Berlin? Ici Paris!*", dans *Guide des films A à K*, cit., pp. 72-73.
 - 7 Voir par exemple: "*Allo! Berlin... Ici Paris.* [...] On a, d'autre part, très habilement tourné la difficulté de la langue en un agréable mélange d'allemand et de français qui permet de suivre l'action même en ne connaissant qu'une de ces deux langues". Jean Rubattel, "Dans nos cinémas (Au Capitole)", *Feuille d'Avis de Lausanne* (3 octobre 1932), p. 2.
 - 8 Concernant la question des films bilingues ou multilingues du début du parlant, voir aussi Paul Lesch, "The Transition from Silent to Sound Film in a Small, Multilingual Country: Luxembourg as a Case Study", *Cinema & Cie*, n° 6, Hans-Michael Bock, Simone Venturini (sous la direction de), *Multiple language Versions II Versions multiples II* (Spring 2003), pp. 42-54.
 - 9 Voir le même article que la note n° 7: "*Allo! Berlin... Ici Paris.* [...] Et puis, autre chose encore, une grande qualité, c'est un film parlant, mais pas un film bavard. L'interprétation est excellente". Concernant *Allo Berlin? Ici Paris!*, voir aussi un autre article: "Grâce à une ingéniosité constante, les dialogues sont évités le plus possible, suggérés, et ce procédé nous ramène parfois sous une forme sonore aux meilleurs moments du cinéma muet". Anonyme, "Spectacles Concerts Conférences (*Allo Berlin, ici Paris!* au Capitole)", *La Tribune de Lausanne* (30 septembre 1932), p. 4.
 - 10 Pierre Leprohon, *Cette semaine* (6 juin 1951) (cité du "dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
 - 11 Olivier Delville, *Le Soir* (18 mai 1951), p. 16.
 - 12 Maud M. Miller, *Manchester Daily Dispatch* (9 juin 1951) (cité du "dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
 - 13 Le film est présenté par exemple à Zurich (30 mars 1951), au Festival de Cannes (5 avril 1951), à Berlin (7 juin 1951), à Paris (8 juin 1951), à Londres (8 juin 1951), à New York (11 juin 1951), et même au Japon (14 janvier 1952) en tant que premier film suisse d'après guerre. Voir Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965* (Lausanne: Cinémathèque suisse, 1987), p. 422; Anonyme, "Liste des films étrangers présentés en 1952", *Kinema Jumbo*, n° 56 (1 février 1953), pp. 53-58 (p. 58).
 - 14 Bernhard Stettler, "Cinéma suisse 1930-1950", traduit par Roland Gosandey en collaboration avec Madeleine Schmutz, *Travelling*, n° 39 (novembre-décembre 1973), pp. 33-41 (p. 33).
 - 15 1. *La Dernière chance* (Leopold Lindtberg), 2. *Marie Louise* (Leopold Lindtberg), 3. *Les Lettres*

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

- 38 *Ibid.*, p. 271.
- 39 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., pp. 354-355.
- 40 *Ibid.*, p. 365.
- 41 *Ibid.*
- 42 Voir H. Dumont, "Leopold Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 31 et *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 365.
- 43 H. Dumont, "Leopold Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 148.
- 44 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 376.
- 45 *Ibid.*, p. 375 et p. 380.
- 46 *Ibid.*, p. 377.
- 47 Helen Greelman, "The New Movie", *New York Sun* (28 novembre 1945) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 48 Archer Winston, "Movie Talk", *New York Post* (28 novembre 1945), *ibid.*
- 49 Albert Margolies, *New Leader* (29 novembre 1945), *ibid.*
- 50 Anonyme, "Le Cinéma et ses langages", *Prof* (29 décembre 1945), p. 35.
- 51 Madeline, "Nos écrans. La Dernière chance", *L'École laïque* (26 février 1946), p. 26.
- 52 Anonyme, "Le Cinéma. Dernière chance", *Le Libertaire*, n° 41 (2 avril 1946), p. 3.
- 53 En effet, de nombreux personnages sont joués par de vrais réfugiés arrivés en Suisse en franchissant la frontière. Par exemple, un article new-yorkais explique, à propos de l'authenticité des interprètes du film, que "the languages in *The Last Chance* come easily and naturally to their speakers. There is, for example, a German professor in the film for whom the only thing with meaning in life is that he will be allowed to finish his book. The role is portrayed by Rudolf Kaempf, a real German professor. The roles of a Jewish tailor from Poland and his niece, Chanele, are played by a Jewish tailor from Poland, Maurice Sakharowsky, and his niece, Berthe. Carlo Romatko, a laborer from Yugoslavia, is seen in the role of a Yugoslav worker; and Gertrudien Cate, a woman from Holland, portrays, naturally, a woman from Holland. [...] The parts of Major Telford and Lieutenant Halliday are played by E. G. Morrison and John Hoy, a Major and a Lieutenant in the British army who themselves escaped into Switzerland after being captured by the Germans in Italy". A. Margolies, *New Leader* (29 novembre 1945) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 54 Voir H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 401 et "Leopold Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 107.
- 55 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 380.
- 56 Voir H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 376 et "Leopold Lindberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 148.
- 57 Anonyme, "Le Palmarès du Festival International du Film de Cannes", *Le Film français*, n° 86 (11 octobre 1946), p. 6.
- 58 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 391.
- 59 *Schweizer Filmzeitung* (1 août 1946), cité par H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 391.
- 60 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 392.
- 61 *Ibid.*
- 62 Parmi les quatre, *Die Vier im Jeep* n'est pas une coproduction.
- 63 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 403.
- 64 "Swiss Tour que le cinéaste accepte à la condition expresse de pouvoir enchaîner immédiatement avec un sujet 'européen', *Fünf Städte* (cinq villes), suivi d'une troisième enquête du brigadier Studer, *Die Fieberkurve*. (Ni l'un ni l'autre ne verront le jour)". *Ibid.*, p. 410.

- 65 Par exemple, avec deux actrices françaises Josette Day et Simone Signoret.
- 66 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 436 et "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse, n° 212.
- 67 H. Dumont, "Leopold Lindtberg et le cinéma suisse 1935-1953", cit., p. 190.
- 68 *Ibid.*, p. 37.
- 69 *Ibid.*, p. 217.
- 70 *Ibid.*, p. 218.
- 71 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 233.
- 72 *Schweizerische Soldatenlieder*, Müller & Schade AG, Bern, pp. 27-28 (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 73 Alain Pichard, "La Petite Gilberte est tessuocitée", *24 heures* (19 avril 2001), p. 2.
- 74 *Ibid.*
- 75 *Ibid.* Voir aussi H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 233 et *Schweizer Film Suisse*, n° 96 (1 mars 1947) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 76 Le précédent film du même cinéaste, *S'Margritli und d'Soldate* (*Marguerite et les soldats*, 1940/41) est également bilingue en allemand suisse et en français. On remarque de nombreuses similitudes avec *Gilberte de Courgenay* qui sort peu après *Marguerite*. Non seulement la reine Marguerite, qui parle français et allemand, mais aussi la présence d'un soldat bilingue dans l'armée, créent de nombreuses séquences bilingues. En plus de cela, on peut citer aussi les échanges entre l'héroïne et des soldats, une chanson de la 1^{re} partie, plusieurs séquences où des soldats chantent, etc.
- 77 H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 301.
- 78 Par exemple, "ersten Dialektfilm aus dem Tessin", publicité du film, *Schweizer Film*, n° 1 (janvier 1942), p. 21 et "neue Schweizer Dialekt-Tonfilm von August Kern", *Das Volk*, n° 9 (septembre 1941) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 79 "Der erste Tessiner Film", *Schweizer film suisse*, n° 111 (août 1941) publicité de la première.
- 80 La première du film a lieu à Locarno dans la région italienne le 2 avril 1941. August Kern a jugé bon de ne pas lancer le premier film tessinois *Alcanta del 1941* à Bâle ou Berne, mais il a tenu à exprimer sa reconnaissance particulière aux Tessinois en faisant passer pour la première fois à l'écran à Locarno, où les premières manifestations sont chose bien rare". Anonyme, "La Première du premier film tessinois, Alcanta del 1941 Locarno", *Ciné suisse*, n° 61 (11 avril 1942) (cité du "Dossier de presse" de la Cinémathèque suisse).
- 81 *Ciné Suisse*, n° 77/78 (1er août 1942) (*ibid.*).
- 82 Dans *S'Margritli und d'Soldate* également, la chanson principale *S'Margritli del re à Bern* de Marguerite, est chantée d'abord en schwyzerdütsch et ensuite en français sous "Margritli, I lieb di...", ou "Marguerite, je t'aime...".
- 83 Par exemple, Michel Hincker écrit que "c'est la même succession ininterrompue d'appels à la sensibilité du public, dont certains possèdent une indéniable beauté (la chanson de Jean Jacques, par exemple, que fredonnent chacun dans leur langue la cohorte des soldats)", "Leopold [sic] Lindtberg, ou le triomphe de l'émotion", *La Revue du cinéma*, n° 1 (1er août 1946), pp. 70-72 (p. 71).
- 84 Voir H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896-1965*, cit., p. 218 et M. Schaub, *Le Cinéma en Suisse*, cit., p. 30.
- 85 Plusieurs articles français mentionnent le multilinguisme du film. Par exemple, "qui parle sa langue et comprend celle de ses voisins", Stéphane Goulet, "Un film polyglotte",

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

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

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

Augusto Sainati, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

Dès le début, un film pluriel

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

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

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

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

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

Un film pluriel, une question théorique

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

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

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

- aussi par son producteur Fred Orain, à l'époque président de la Commission Supérieure Technique, donc assez sensible aux questions techniques). Il s'agit notamment d'un film (encore à l'état potentiel) en couleurs, car c'est bien l'idée de la couleur progressive qui structure dès le début l'histoire et la forme du film;
- 2) ce projet initial, à cause des difficultés techniques évoquées plus haut, se réalise au moment du tournage en deux versions, l'une en noir et blanc, l'autre en couleur; le film tournage donc se dédouble;
 - 3) ce film est à son tour le développement d'une idée déjà partiellement réalisée dans *L'École des facteurs* – qui correspond à ce que j'appellerai le film générateur – en ce qui concerne notamment le personnage principal (le facteur) et un certain nombre de situations qui reviennent telles quelles dans *Jour*;
 - 4) le film-montage – qui finalement n'est rien d'autre que le film sorti en 1949 – ne correspond pas (mis à part les aspects concrets de l'intervention du montage) au film tournage, mais seulement à une de ses deux versions, celle en noir et blanc;
 - 5) en 1961 le film sort à nouveau par les soins du cinéaste lui-même qui apporte de nombreuses variations (peintre, couleur des objets, etc.): serait-il un *film director's cut*?
 - 6) enfin le film, après la mort de Tati, est monté en couleurs à partir des rushes tournés à l'époque. Le film est de toute façon attribué à Tati. Serait-il un *film remake*?

Huit conditions du remake

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le remake et le type

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

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

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

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

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

- 1 Cf. l'entretien avec Tati réalisé par A. Y. Serge pour la revue *Radio-cinéma*, 15 août 1994. L'extrait contenant ce passage est repris in François Ede, *Jour de fête ou la couleur retrouvée* (Paris: Cahiers du cinéma, 1995), p. 79. Tati reprendra plusieurs fois cette idée dans ses entretiens autour du film.
- 2 Les informations concernant le travail fait autour de la version en couleurs – ainsi que l'histoire des versions précédentes du film – sont tirées pour l'essentiel de l'important travail de Ede déjà cité, auquel je renvoie pour tous les détails techniques. Ede a été le responsable de l'édition de la dernière version du film. Sur la question de la couleur de *Jour de fête* cf. également François Ede, "Jour de fête: i colori ritrovati", et Luca Giuliani, "I colori di Jour de fête fra anticipazioni stilistiche e ritardi tecnologici", in Giorgio Pacereani, Fabiano Russo (sous la direction de), *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati* (Milano: Il Castoro, 2002), pp. 57-63 et pp. 69-79.
- 3 Par ailleurs, cette lente apparition des couleurs du film à l'écran se répète sur le discours critique qui change complètement entre 1949 et 1995. Alors que la critique des années 1950 insiste sur l'aspect réaliste du film, la critique des années 90 remarque plutôt son côté fantastique. Ainsi, par exemple, en 1949 Marcel L'Herbier rapproche le film de *La loi de Bioletta* de De Sica: dans son compte rendu du film (*Combat*, 17 juillet 1949), l'auteur loue la "vérité" des films de Tati et De Sica. Et il ajoute: "De Sica et Tati ont fait des films 'purs' parce que dans leur œuvre, la nature est acteur, l'objet vedette, le studio s'abolit, le temps, l'espace se conforment et se multiplient l'un par l'autre, la parole est visage et visage immensément grand, caractère". Par contre, en 1995 Anne Andrieu (*L'Événement du jeudi*, 5 janvier 1995) souligne la place que le film réserve au spectacle: "Plus qu'à une restauration, c'est à une véritable redécouverte de l'univers de Tati que nous sommes conviés aujourd'hui, avec ce film d'un charme fou, un film en 'Taticolor', où le traitement de la couleur est inséparable d'une vision du monde qui donne au spectacle une place tout à fait privilégiée".
- 4 Commentant les commentaires de la Grande Syntagmatique de Metz, Michel Colin remarquait qu'ils s'étaient limités la plupart à la discuter en alignant des contre-exemples "qui contrairement à ce qui semblaient croire leurs auteurs, ne pouvant pas être confondus avec des preuves de falsification." Cf. Michel Colin, *Cinéma, télévision, cognition* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1992), p. 47.
Cf. également cette autre remarque de Jean Claude Milner, citée par Colin lui-même: "Une théorie quelconque ne saurait être que par un fait, c'est à dire une donnée (ou un ensemble de données) traitées par une théorie alternative." Jean Claude Milner, "La Constitution du fait linguistique", in Pierre Achard, Max Peter Gruenais, Dolores Jaulin (sous la direction), *Histoire et linguistique* (Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1984), p. 177.
- 5 Dans un article où il démolissait les remakes (mais le terme tel quel n'était pas encore entré dans le vocabulaire de la critique de cinéma) de deux grands classiques du cinéma napolitain, *Assunta Spina* (1915) et *Sperduti nel buio*, Roberto Paolella écrivait en 1951: "On doit aux maisons de production romaines encore deux films ignobles: *Assunta Spina* (1917) de Mattoli, à propos duquel il ne suffisait pas de constater l'absence de Francesca Bertini, héroïne chaste et ardente, tendre et dédaigneuse et finalement victime des sens et de la passion dans le beau drame de Salvatore Di Giacomo; et *Sperduti nel buio* (1918) de Mastrocinque où on ne pou

vait pas non plus oublier le terrible aveugle du muet dirigé par Nino Martoglio, qui plonge dans le bouillon ses mains graisseuses ou descend en titubant les marches du galetas". Cf. Roberto Paoletta, "Assunta Spina uccisa da Mattoli", *Cinema*, n° 74 (1951), p. 273. À noter que pour *Sperduti nel buio* référence est faite au film de Martoglio, mais non pas au drame de Roberto Bracco duquel le film était tiré.

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

NEW STUDIES

CONFUSION SENSORIELLE ET MUSICALITÉ VIRTUELLE. REPRÉSENTATION DE L'IVRESSE AU CINÉMA MUET

Philippe Marion, Université de Louvain-la-Neuve

Dans certains films muets produits autour des années 20 (Murnau, Chaplin), la représentation et le rendu visuel de l'ivresse posent la question de la "confusion" sensorielle. Tantôt, par la figuration métonymique des conséquences comportementales de l'alcool, tantôt par une convocation d'une *rhapsodie visuelle*. Dans leur exagération même, ces dispositifs iconiques cherchent à dépasser les limites de la seule vision et s'ouvrent à d'autres résonances sensorielles. Ils relèvent même d'un effet de danse ancré sur une musicalité activée au sein-même de la figuration, comme l'atteste le cas exemplaire de *Der Letzte Mann* (*Le Dernier des hommes*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924).

L'ivresse, bon objet de la plurisensorialité au cinéma?

Pourquoi choisir la représentation de l'ivresse pour aborder la problématique de la pluri-sensorialité au cinéma? C'est que cet état, à la fois physique et psychique, cette expérience subjective, se trouve liée à la transgression, au dépassement des limites sensorielles. Elle constitue un moment de suspension, d'estompement de la conscience claire qui favorise la confusion, la levée de disjonction entre les sens. Elle s'ouvre ainsi à une sorte de synesthésie forcée. D'où l'intérêt de se pencher sur la manière dont le cinéma muet tente de représenter cette confusion avec, a priori et par contrainte médiatique, des moyens uniquement visuels.

Rhapsodie: "Pièce instrumentale de composition très libre et constituée de morceaux disparates", voici une définition assez classique du genre musical. Dans sa façon d'évoquer l'ivresse, le cinéma muet recherche précisément un tel effet *rhapsodique*. Montrer l'ivresse au cinéma, c'est souvent convoquer un emportement libre, parfois hirsute, de sensations visuelles qui s'ouvrent sur les autres sens en sollicitant ceux-ci de façon plus ou moins métaphorique. Rhapsodique, le visible de l'ivresse en appelle ainsi à l'audible et au tactile, dans une manière d'expressionnisme chargé de plurisensorialité. Les extraits de film que j'évoquerai ici relèvent précisément de ce que l'on nomme parfois l'expressionnisme du cinéma muet. Expressionnisme dramatique de Murnau (*Le Dernier des hommes*) et, dans un sens peut-être moins fréquenté du terme, expressionnisme burlesque de Charlie Chaplin (*One AM*, 1916 et *Pay Day*, 1922). Dans le silence médiatique et médiatisé du muet, la figuration de l'ivresse en appellerait donc à des synesthésies tactiles et acoustiques, relayant par là, nous le verrons plus loin, un caractère *haptique* développé dans l'image. Nous verrons aussi à quel point le motif de l'ivresse, chargé d'exhiber les dysfonctionnements et les ratés du sens de la vue, génère une sorte de chorégraphie, une manière de musicalité iconique. Musicalité intense qui,

si l'on prend la musique au pied sensoriel de la lettre, demeure forcément métaphorique. Ou, si l'on préfère, virtuelle, mais dans le sens fort que l'on peut conférer au radical "virtus": ce qui doit s'imposer, ce qui recèle par devers lui tout le potentiel pour advenir.

La transition est facile pour mettre en contexte une particularité extratextuelle de ma communication au XI^e Colloque international d'études cinématographiques d'Udine, *Cinque sensi del cinema / The Five Senses of Cinema* (2004) et dont le présent texte ne pourra rendre compte: ma lecture de cette virtualité synesthésique de l'ivresse s'est en effet prolongée par un passage à l'acte, puisque j'ai eu l'opportunité d'actualiser cette musicalité virtuelle par des improvisations pianistiques en direct sur des extraits des trois films mentionnés ci-dessus.

Ivresse en quête de représentation

Qui ne connaît l'état d'ivresse pour l'avoir lui-même expérimenté ou, à tout le moins, observé sur autrui? C'est-à-dire: l'ivresse comme expérience subjective vécue et /ou l'ivresse comme objet d'observation sur autrui.

En termes physiologiques et sensoriels, l'ivresse constitue cette perte de lucidité, cet estompement de la conscience claire où le moi peine à préserver son intégrité territoriale. Pour l'anthropologue Gilbert Durant,¹ relayant en cela une sensibilité nietzschéenne, l'ivresse relève sans contexte du monde dionysiaque. Selon sa terminologie, elle appartient au *régime nocturne*. Hanté par "l'image fondamentale", ce régime détermine l'univers du passeur, du médiateur. Celui qui cherche à confondre, qui a vocation de relier. À l'opposé, le *régime diurne* tend à séparer, à éclaircir, à linéariser. On le devine, l'ivresse relève du régime nocturne. Elle est *confusion*, dans tout le spectre sémantique que couvre cette expression. Cette dimension confusionnelle se cristallise sur le plan des sens. Ceux-ci perdent en étanchéité. Ou, peut être, ne font-ils qu'exacerber une porosité que la raison consciente tend à neutraliser. On songe, par analogie, à cette porosité intersensorielle que vit le voyageur occidental lorsqu'il s'immerge pour la première fois dans l'expérience épicée et confuse de la forêt équatoriale.

Pour l'ivrogne – si l'on prend ce terme au delà de sa limite péjorative, associée à l'idée de répétition coupable – la porosité sensorielle est, sans jeu de mots, une question de maintien de l'équilibre: le toucher vient au secours de la vision défaillante. Si l'humain ivre a besoin de prothèses tactiles pour garder son équilibre, son ouïe est aussi sollicitée. Physiologiquement d'ailleurs, n'est ce pas l'oreille interne qui déclenche la sensation de déséquilibre? En outre, le chant chaotique et maladroit de l'ivrogne semble constituer un complément assez obligé de l'équilibre compromis et de la chorégraphie involontaire qui en découle. Comme le montre drôlement *Pay Day*. Sortant d'un bar, les compagnons de beuverie poussent bruyamment la chansonnette; tout à sa performance vocale, Charlot place plusieurs fois et miraculeusement sa canne sur la grille d'une bouche d'égout; juste retour des choses et de la probabilité, sa canne finit par s'engouffrer dans le vide, entraînant le personnage dans une chute acrobatique.

Bref, l'ivresse se présente comme une suspension de la conscience claire. Ce en quoi, du reste, elle s'avère particulièrement *narratogénique*.² Expliquons-nous. L'état d'ivresse ainsi décrit se présente comme une porosité intersensorielle, comme une levée de la séparation relative qui différencie chacun de nos sens et singularise leur perception

respective, lorsque notre conscience reste sobre et lucide. Cette confusion des sens correspond alors précisément aux principes que la sémiotique structurale propose pour définir le récit canonique minimal.

Selon Julia Kristeva,³ notamment, le récit se caractérise par une suspension d'une disjonction initialement posée. La fin du récit tendant à retrouver un nouvel équilibre, dans la quête de l'état de disjonction initial provisoirement suspendu par le bouleversement narratif. De la même manière, l'ivresse constitue une suspension "narratosemblable"⁴ de l'équilibre disjonctif. L'étanchéité des mondes sensoriels habituellement disjoints est perturbée, remise en question. "Hé! Tes bourré, tu disjonctes!" Toute la confusion sensorielle s'exprime dans ce genre d'expression populaire; il s'y retrouve l'idée de perturbation, de suspension de la perception normalement disjointe – c'est à dire sélective et discriminante – des composantes de l'environnement spatio-temporel. Comme le récit, l'ivresse ne tient que le temps d'une porosité, d'un mélange, d'une mixtion, d'une altération fusionnelle, d'une levée provisoire d'un équilibre disjonctif.

Indistinction panique, estompement des normes, suspension du contrôle surmoïque, transgression des interdits... On retrouve ici cette idée de passage qui, selon Durant, appartient précisément au régime nocturne. L'alcool, comme toutes les drogues, est associé à un jeu, une réflexion, une tragédie déclinant l'éternel motif du seuil.⁵ Comme le rêve ou l'érotisme – dans le sens radical et paradoxal que lui confère Georges Bataille:⁶ suspension extatique et passagèrement infinie de la finitude humaine –, l'ivresse renvoie à la liminalité transgressée, au franchissement ludique d'une frontière. Ce qui s'incarne dans cette *confusion rhapsodique* des sens.

Images et monstration de l'ivresse

Comment nos représentations iconiques figurent-elles l'ivresse? Précisément, en transformant en signes visuels ce motif de confusion sensorielle, de perturbation intercatégorielle. En termes rhétoriques, les représentations filmiques de l'ébriété sont hantées par un double processus métonymique. Il consiste tantôt à convoquer iconiquement les conséquences comportementales et axiologiques visibles de l'excès: l'ivrogne titube, trébuche. Désinhibé, il s'emporte, se laisse aller. Tantôt, et ceci nous intéresse davantage, le processus métonymique tend à montrer les conséquences sensorielles "vécues" de l'ébriété: l'ivrogne a du "chimi" dans la vision, sa perception est brouillée. Pour parler comme les phénoménologues: le monde que les sens perturbés du sujet médiatisent subit des avaries. Il s'agit alors de montrer les conséquences sensorielles subjectives de l'état d'ébriété et d'en faire partager le spectacle. Dans *Le Dernier des hommes*, le spectateur est souvent appelé à prendre le point de vue de l'ivrogne. Notons que ces deux formes de conséquence métonymique en viennent parfois à se superposer et à se confondre, comme en atteste éloquemment l'expression "avoir la tête qui tourne": par là, le sens commun veut signifier que le monde tourne autour de la tête percevante, perturbée et disjonctée, de l'ivrogne. La médiation altérée de l'ivresse confond le tournis du monde avec celui de la tête qui est sensé capter "adéquatement" ce monde. Ici encore, l'ébriété confusionnelle prend en quelque sorte au pied de la lettre le principe de la double identification spectatorielle, chère aux théories metziennes du cinéma.

Ce travail métonymique à deux faces revêt toute son importance dans le corpus du présent article. Récapitulons. Sur le plan de la monstration, les effets comportementaux

peuvent être externes, comme saisis par un regard extérieur, celui d'une caméra "objective" (non imbibée) chargée de faire accéder au montré l'ivresse incarnée par un personnage. Ces problèmes spatio-temporels ainsi dévoilés sont logiquement liés à une perturbation dans le bon usage de l'espace-temps; c'est l'écologie perturbée de l'ivresse. Par contre, pour représenter les effets perceptifs médiatisés par l'ivrogne, on peut certes convoquer ce même point de vue extérieur (montrer que l'ivrogne se trompe parce que ses sens sont défaillants) mais on peut surtout utiliser une subjectivation du regard captant. Selon la terminologie désormais usuelle de Jost, l'*ocularisation interne* (primaire et secondaire) peut, en effet, être utilisée pour visiter le monde avec le filtre sensoriel perturbé de l'ivrogne, comme l'illustre la fameuse scène d'ivresse du *Dernier des hommes*.

En termes rhétoriques, voilà qui revient à une sorte d'enclenchement métaphorique au sein même de la métonymie comportementale. Car l'ivresse a pour conséquence le fait que l'ivrogne se met à métaphoriser le réel: il en vient à confondre les objets par substitution analogique. La médiatisation sensorielle de l'ivrogne lui fait prendre "des vessies pour des lanternes". Dans *One AM ou Pay Day*, Charlot n'arrête pas de confondre des objets à cause d'une ressemblance grossière: un portemanteau devient un escalier. Un saucisson pendu dans une échoppe ambulante se mue en poignée de sécurité d'un tramway. Remarquons que dans ce dernier cas, la monstration demeure "réaliste", c'est-à-dire qu'elle n'embraye pas le point de vue de l'intéressé: elle ne se laisse pas contaminer par la perception de l'homme ivre: la caméra nous montre un saucisson, avec toutes les caractéristiques saucissonnesques nécessaires à son identification par le spectateur, et non une poignée de sécurité. Mais, en termes cognitifs, il s'agit d'inféret que l'ivrogne, lui, a bel et bien confondu l'un et l'autre: sa perception perturbée a pris l'un pour l'autre. Telle est la "métaphoric attitude" de l'homme ivre. Ce qui, du reste, détermine l'effet comique de la scène.

Secrets de fabrication

Avant de revenir au corpus traité ici, un détour rapide par l'image dite fixe peut apporter une base de comparaison intéressante. Dans le monde de la publicité, tout d'abord. Les campagnes pour la vodka Smirnoff concrétisent bien cette manière de montrer (métonymiquement) l'ivresse en convoquant certaines confusions sensorielles comme en train de s'opérer. Le principe est simple et fait partie de la stratégie de la marque. On pause (pose) deux mondes: le monde "normal" et le monde "anormal", celui que la *disjonction* alcoolique a, pour ainsi dire, réenchanté. La même image (composition iconique) présente un monde "out" et un monde "in". Le monde out reprend celui de la "normalité réaliste": New York, des guêpes, des moutons... Le monde in affiche la transformation qui s'opère à travers la bouteille: la statue de la liberté devient Marilyn, jupes de pierre retroussées, les guêpes se muent en hélicoptères, les moutons en loups, etc. L'espace de la bouteille devient celui de la disjonction sensorielle: on y renvoie au processus qui va transformer des X en Y.

Un dernier exemple, hors cinéma muet, mais qui n'est pas sans accointance avec celui-ci: la bande dessinée. Soit le cas d'Hergé, apôtre de la *Ligne claire*, dont le trait isole si bien les données référentielles du monde en les rendant à la fois caricaturales et hyper-réalistes. Alors qu'il contemple un portrait de Tournesol disparu,⁷ le capitaine Haddock

ivre voit tout à coup son ami sortir du cadre du tableau et s'adresser à lui (dans la même case, Tournesol est à la fois figé dans son cadre-portrait et, en même temps, il déborde de celui-ci pour se pencher vers le capitaine, spectateur ébahi). Le talent d'Hergé réside dans cette manière de dévoiler ce strabisme placé en coexistence dans une seule image; la vision dédoublée de l'ivrogne est donc consignée graphiquement dans la même unité de lieu médiatique, l'espace spatio-temporel arrêté d'une seule case. Notons encore que l'ébriété du capitaine, ainsi traduite par un strabisme divergent dessiné, renvoie métaphoriquement au phénomène connu de persistance rétinienne (fondatrice de l'effet filmique) mais qui se révèle ici comme en train de s'opérer...

Au delà des singularités médiatiques, ces monstrations de l'ébriété tendent à dévoiler le secret de fabrication, l'alchimie rhétorique de ces figures du substitution que constituent métaphore et métonymie. Ce qui se révèle, c'est l'*épiphora* d'Aristote. C'est à dire le dispositif enfoui, élidé, virtuel qui constitue le laboratoire de la transformation qui préside aux figures rhétoriques; ce mécanisme caché des comparaisons sous-entendues, celui qui pose les ressemblances parfois forcées entre des tropes plus ou moins hétérogènes. Ce dispositif, donc, est donné à voir. Comme si le principe abstrait de comparaison/substitution qui génère toute métaphore s'incarnait sémiotiquement en tant que transformation ostensible. Les photo publicitaire de Smirnoff, comme la case d'Hergé, comme les scènes d'ivresse de Chaplin et de Murnau, nous offrent comme un flagrant délit de cette épiphora aristotélicienne. En ce sens, la monstration de l'ivresse aurait un rôle de divulgation de l'opération de comparaison occultée qui donne vie aux figures de substitution. Il existerait alors comme une "pédagogie" de l'ivresse représentée: elle poserait de manière plus radicale la participation du spectateur, via la diversification ostensible des points de vue disponibles de la monstration. Impossible dès lors de traiter iconiquement l'ivresse sans articuler un métalangage. Peut-être même un des métalangages décisifs du septième art. Mais, pour tenter de développer cette idée, revenons aux extraits de Chaplin et de Murnau afin d'observer comment y fonctionne cette "monstration de la disjonction".

One AM. Une ivresse optique

Dans *One AM* (Charles Spencer Chaplin, 1916), l'ébriété du personnage se manifeste massivement par des conséquences comportementales en expansion. Et le fait que ces perturbations se déploient dans un espace domestique stable et clos (unité de temps et de lieu) renforce l'effet comique. L'ivrogne nous est montré dans une chorégraphie linéaire où l'expression de sa confusion sensorielle se cantonne dans les ressources de l'espace-temps profilmique, sans vraiment affecter le filmographique. Moment de suspension, d'estompement de la conscience favorisant la confusion, la levée de disjonction entre les sens. Cette définition déjà proposée de l'ivresse se manifeste notamment, dans le besoin d'agripper tout ce qui peut aider à compenser la vision défaillante.

Dans ce cas, la monstration de l'état d'ébriété demeure linéaire et d'une clarté tout *optique*, pour reprendre les connotations de glissement, de fluidité du regard qui sont associées à ce concept pictural proposé par Aloïs Riegl⁸ et reprises plus tard par Deleuze ou Wölfflin, sous la forme de la dichotomie *linéaire/pictural*. Rappelons que, dans son approche de l'art, Riegl mettait en relation différentielle l'*optique* et l'*haptique*. L'œil optique effleure linéairement, épouse les contours, non les surfaces mais les lignes qui

encerclent celles-ci. La vision haptique, de son côté s'immerge dans la matière picturale: elle "s'appesantit sur les surfaces, les caresse: elle préfère absorber les couleurs et les textures que suivre les contours."⁹ L'œil haptique "s'englué dans les volumes, les matières et les textures."¹⁰ Il s'agit, selon Gandelman, d'un *œil tactile*, d'un *toucher de l'œil*:

Chez Chaplin, l'ivresse nous est exhibée avec une clarté extérieure toute optique, cette clarté même de l'observateur à jeun, dans une sorte de ligne claire se concentrant sur le profilmique.¹² La quête perturbée de l'espace que constitue l'expérience de l'ivresse est découpée dans un syntagme d'attitudes montrées. Perturbation qui, de façon complémentaire, se manifeste aussi par une sorte de frénésie tactile du personnage. Une tactilité burlesque qui le conduit à s'agripper aux murs, à la table fuyante, aux chaises, aux clinches de porte, à tout ce qui fait relief. Bref, le texte de *One AM* aménage l'espace du profilmique comme une scène où se joue une truculente "chorégraphie optique". Les dimensions de profilmique d'une part et d'optique d'autre part seraient-elles en affinité élective dans la représentation de l'ivresse? Même s'il faut se garder d'assimiler trop rapidement les deux, la comparaison avec Murnau pourra mettre en perspective cette intuition.

Murnau ou l'épaisseur haptique de l'ébriété

Dans *Le Dernier des hommes*, la chorégraphie visuelle tend à s'englué dans l'haptique. Et pour rendre la monstration narrative filmique opaque, le recours au travail filmographique semble ici s'imposer: il s'agit d'empâter la monstration, de la perturber par des artifices d'opacité.

Un brin de rappel contextuel tout d'abord: la séquence d'ébriété compose ici une sorte de drame visuel relatant l'ivresse du héros, portier d'un grand hôtel, qui note son chagrin après avoir perdu l'emploi qui faisait sa fierté. Cette relation de l'ivresse est comme partagée, absorbée par la caméra. L'expression visuelle "la tête qui tourne" déjà évoquée ci-dessus se matérialise dans une rhapsodie de sensations, un brouillage perceptif: le monde tourne autour du personnage ivre. Effet mimétique, délégation des pouvoirs sorciers: c'est comme si le monde cafouillait à la place de la conscience de l'ivrogne (interprétation métaphorico-poétique). Comme si le monde vécu par lui s'imposait solidairement à celui que découvre et vit à son tour le spectateur participant (interprétation communicationnelle-pragmatique).

Pour convoquer ce brouillage perceptif, le figuré quitte la stabilité figurative et se métamorphose, les contours des objets s'embrument, ils se confondent et perdent leur identité, métaphorisant ainsi la confusion panique de l'ivresse. Un "objectif déconcerté": cette expression de Bonitzer¹³ résonne ici avec une intensité particulière. La monstration acquiert une véritable *opacité haptique*: l'image se montre rétive à la figuration lisse et délivre une sorte de picturalité mouvante. Elle invite à s'immiscer dans les surfaces vacillantes, incertaines, à dépasser les contours pour appréhender des textures. Ce brouillage filmographique de la monstration convoque le toucher de l'œil, l'épaisseur tactile de la vision.

Il est alors un paradoxe qui selon moi mérite d'être lié à la *médiagenie*¹⁴ plurisensorielle du cinéma. C'est que l'engluement perceptif requis par l'haptique n'est en rien synonyme de fixité, d'arrêt comme Riegl et Wölfflin le suggéraient pour l'appréhension des peintures. Ou, même comme on pourrait l'entendre pour une bande dessinée

qui ouvrirait certaines de ses planches à une épaisseur picturale (Manara, Pratt, Mattotti...) compromettant ainsi la linéarité d'une lecture engagée sous le mode d'un jeu de l'œil linéaire et narratif. Ici, l'expérience plurisensorielle à laquelle convoque le média ne provient guère d'une incitation directe à l'arrêt par manque de transparence, comme dans un tableau qui résisterait au fil du figuratif, à l'œil optique "brouilleur de lignes", pour reprendre l'expression de Paul Klee. Au contraire, l'effet de consistance tactile se construit malgré et grâce à une caméra très mobile, dans une monstration très glissante, fuyante: la caméra tourne, pivote, emportant le représenté dans ses *travelings*, ses circonvolutions et ses mises en confusion. Rien ne se fixe, tout se dérobe sous l'emprise filmographique. De façon significative, plusieurs commentateurs du *Dernier des hommes* ont érigé la caméra en véritable personnage. Dans ce drame visuel, la caméra composerait ainsi une subjectivité seconde du personnage, sans aller jusqu'à se substituer à lui.

Nous sommes en 1924. On peut émettre l'hypothèse que pour le spectateur de l'époque, ce brouillage du représenté, cette suspension de la transparence optique, cette opacité filmographique pouvaient être associés au travail insoupçonné de l'énonciation,¹⁵ du film, du dispositif et de son potentiel expressif, expressionniste. Le refus d'une transparence monstrationnelle traduirait alors non seulement la diégèse de l'ivresse, mais il introduirait aussi aux possibilités fictio-sensorielles du nouveau média, voire à ses capacités de performance artistique. Ce qui, avec le recul, est devenu une évidence pour les exégètes du cinéma lorsqu'ils commentent cette scène.

Pour conclure cette brève confrontation de Chaplin et de Murnau, constatons qu'au-delà des différences en termes d'orientation optique ou haptique, les deux représentations de l'ivresse sollicitent la dimension tactile – une "tactilité du visible", pour citer encore Pascal Bonitzer¹⁶ –, mais de manière fort différentes. Chez Chaplin, le toucher s'associe au comportement burlesque de l'ivrogne. Il s'agit d'une tactilité frénétique, extérieure et théâtrale, exhibée dans la linéarité optique de l'enchaînement profilmique. C'est la chorégraphie profilmique de l'ivresse. Les ressources du filmographique n'intervenant pas ou peu dans cette représentation. Avec Murnau, la tactilité sature les moyens d'expression. Elle est traduite par la caméra et par le travail du montage, le travail du film. Il s'agit d'une chorégraphie filmographique, plastique et haptique de l'ivresse. Le même constat, en termes de divergence et de convergence peut être opéré sur un autre motif que partage les deux auteurs: la spirale, la circularité, les courbes. La représentation est littéralement hantée par ce faisceau formel de la rondeur et de la courbe: Charlot, par exemple, ne parvient pas à sortir de la table ronde et tournante sur laquelle il n'arrête pas de courir sur place, accélérant ainsi la vitesse rotation. Le portier de Murnau, tout comme le spectateur qui partage, "ocularise" sa vision, voit le monde extérieur tourner autour de lui, dans une sorte de long travelling "enspiralé".

Actualiser une musicalité virtuelle?

Le réseau formel omniprésent de la spirale offre une transition idéale pour aborder la question de la musicalité que dégagent ces monstractions filmiques de l'ivresse. Forme de clôture ouverte, la spirale est par nature très proche d'un leit motiv musical et de sa dynamique singulière, faite de répétition et de variation. Plus largement, ces deux filmages de l'ébriété exploitent une sorte de musicalité irradiante du visible, comme

l'illustre bien la métaphore de la chorégraphie utilisée plus haut. Musicalité optique et linéaire, doublée d'une tactilité burlesque et extérieure chez Chaplin; musicalité haptique chez Murnau, doublée d'une tactilité plastique intériorisée.

A noter que le concept de musicalité est à entendre ici dans le prolongement d'une remarque formulée jadis par le compositeur Jean-Philippe Rameau. "La musique – écrit-il en 1754 – nous est naturelle; nous ne devons qu'au pur instinct le sentiment qu'elle nous fait éprouver; ce même instinct agit en nous à l'occasion de plusieurs autres objets qui peuvent bien avoir quelque rapport avec la musique."¹⁷ Il existerait ainsi une musicalité nomade, intermédiaire, qui peut travailler le film quand bien même celui-ci est muet. Ceci rejoint la proposition émise par Jost et La Rochelle, à propos de la musicalité du cinéma. Ils suggèrent ainsi de "mettre en avant les caractéristiques propres à la musique (rythme, intensité, formes...); les règles de composition, les formes musicales qui travaillent le film [...] Il ne suffit pas qu'un film contienne de la musique pour qu'il soit musical."¹⁸

Ce qui me permet de clore cet article sur le prolongement non écrit de mon intention à Udine: l'improvisation au piano sur ces visions de l'ébriété selon Chaplin et Murnau. Un des problèmes principaux résidant dans le fait d'actualiser cette musicalité qui demeure virtuelle¹⁹ et cantonnée dans le visible. Le musicien ne risque-t-il pas d'aliéner cette musicalité-là dès lors qu'il tente de la réaliser, de la transposer réellement dans une énonciation sonore? Si la musicalité se suffit à elle-même pourquoi prétendre la traduire, lui faire violence en la littéralisant? On retrouve ici, d'une certaine manière, le paradoxe bien connu des adaptations filmiques d'œuvres littéraires ou de bande dessinées (voir l'étonnante difficulté d'adapter à l'écran les *Aventures de Tintin* de Hergé). Selon moi, une des manières de dépasser cette difficulté, voire ce paradoxe, consiste précisément dans la mise en pratique de cette musicalité virtuelle. Comment? En considérant celle-ci comme un scénario à réaliser. Le film muet devient alors un scénario iconique et plastique, une partition à actualiser. Par l'improvisation musicale, le texte filmique qui a fixé dans l'espace temps la représentation de l'ivresse devient dès lors l'objet d'une (ré)énonciation singulière, unique parce que "historiquement" marquée et non renouvelable à l'identique.

- 1 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Dunod, 1953).
- 2 Par narratogénie, j'entends la bonne disposition que possède un thème ou une situation à épouser une dynamique narrative, à s'inscrire et à se fondre dans l'articulation d'un récit. Cette terminologie relève d'une modélisation plus large développée autour du concept de médiogénie, qui envisage les affinités électives présidant aux interrelations complexes entre un média et un projet narratif. Voir Philippe Marion, "Narratologie médiatique et narratologie des récits", *Recherches en communication*, n° 7, *Le récit médiatique* (1997), pp. 61-87.
- 3 Julia Kristeva, "Le Texte clos", in *Sémiotikè* (Paris: Seuil, 1969).
- 4 "Narratosemblable", néologisme proposé sur le modèle du "vraisemblable", à la fois pour le mot et le concept qu'il désigne.
- 5 Ph. Marion, *op. cit.*
- 6 Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris: U.G.E., 1977).
- 7 Hergé, *Les 7 boules de cristal* (Tournai: Casterman, 1947), p. 53.
- 8 Alois Riegl, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (Paris: Gallimard, 1981).
- 9 Claude Gandelman, "Le Toucher de l'œil", *Scalène*, n° 2 (1984) p. 85.

- 10 Philippe Marion, *Traces en cases, travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur* (Louvain la Neuve: Academia Bruylant, 1993), p. 176 et sv. J'ai, dans cet esprit, suggéré le concept de *narration optique*.
- 11 C. Gandelman, *op. cit.*, p. 83.
- 12 "Profilmique", "filmographique": je reprends ici ces notions dans le sens que leur a donné André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique, système du récit* (Paris: Klincksieck, 1988).
- 13 Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages* (Paris: Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1987).
- 14 Par *médiagenie*, j'entends une intense interpénétration entre le possible du média et le projet narratif mobilisé dans un genre contextuel donné (à savoir ici la commémoration télévisée). Pour plus d'informations sur ce néologisme, voir Ph. Marion, "Narratologie médiatique et médiagenie des récits", *op. cit.*
- 15 Selon une polarisation abrupte mais quasi classique en sémiopragmatique: la transparence référentielle (optique) transitive du dit (de l'énoncé) contre la résistance réflexive de l'énonciation. Voir François Recanati, *La Transparence et l'énonciation* (Paris: Seuil, 1979).
- 16 P. Bonitzer, *Décadrages*, *op. cit.*, p.7. L'auteur cite Faulhan pour qui "la peinture moderne elabore un espace tactile, un espace que l'on appréhende plus par le toucher que par la vue."
- 17 Jean-Philippe Rambeau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (Genève: Slatkine, 1971 [1754]).
- 18 François Jost, Réal La Rochelle, "Présentation de Cinéma et musicalité", *CINÉMAS*, Vol. 3, n° 1 (1992), pp. 5-9.
- 19 Le projet d'improvisation sur le discours en direct du film était de moduler cette virtualité, de la faire se révéler: la musicalité présente dans ces deux extraits étant considérée comme un scénario iconique à actualiser. J'ai notamment tenté de développer le thème commun de la spirale, du tournoiement. J'ai en outre choisi une improvisation plus rhapsodique et haptique, tactile (proche de la matière des cordes, à travers la machinerie du piano) pour Murnau (la machinerie du piano n'est elle pas une métaphore de la machinerie cinématographique, une machinerie hantée par la *tactilité*?) et une improvisation plus linéaire et plus clairement rythmée pour Chaplin.

LUCIA BOSÉ. A STAR ACROSS BORDERS¹

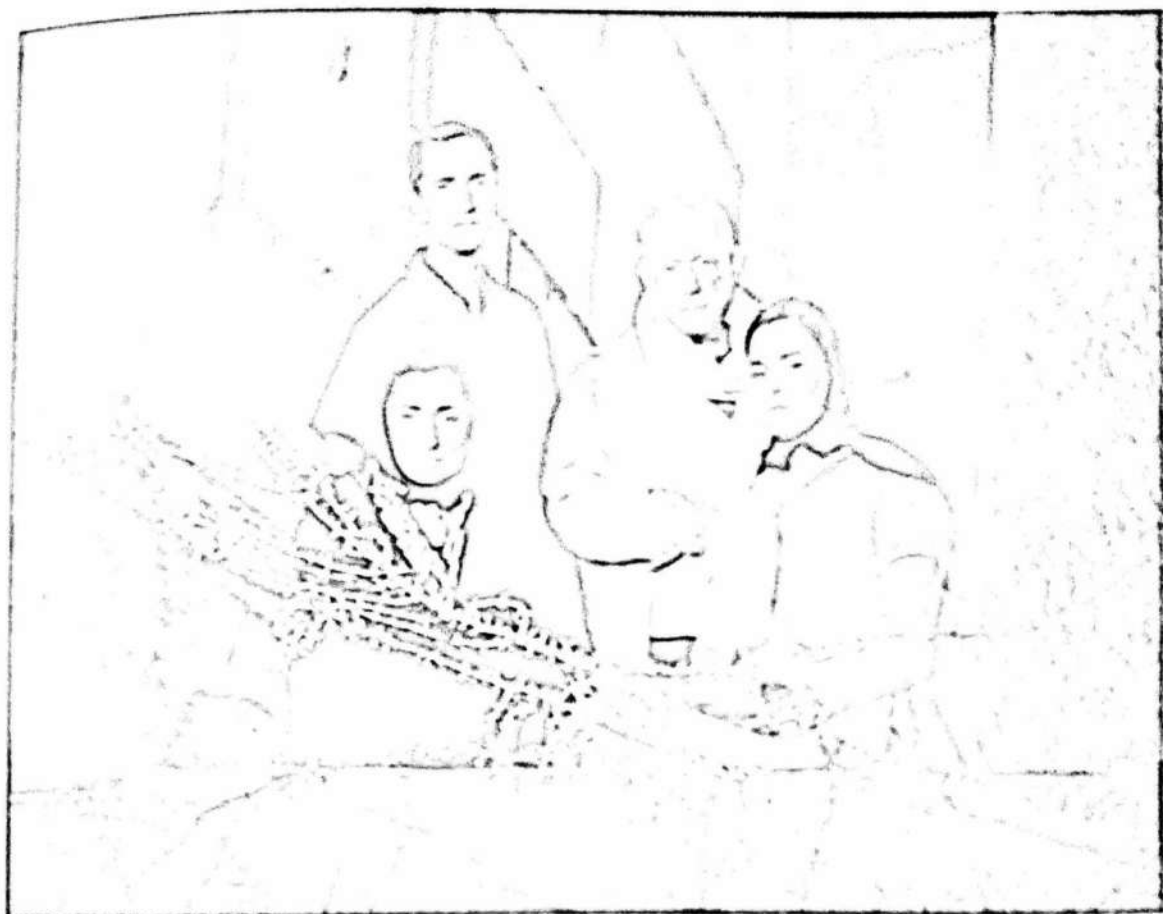
Valeria Camporesi, Universidad Autónoma de Madrid

Claro que, si lo pienso bien, no sé por qué desconfié del buen gusto de Lucía. Es hija de un obrero y nieta de campesinos, pero posee la elegancia natural y el refinamiento de una primera de cuentos. Desde que se instaló en España en 1955, en una sociedad paleta y autárquica sufrida por el franquismo, la caspa y la incultura, Lucía Bosé fue nuestra joya de la corona, la más sofisticada, la más moderna, la más europea; y luego, tras su sonada separación del torero Luis Miguel Dominguín, fue la encarnación del mal y la lujuria para los bienpensantes, un símbolo de perdición atravesada.

While far from having produced a stable flow of historical analyses, it is widely regarded as indisputable that the cultural phenomenon of the star system retains a peculiarly intriguing significance. "Stars," Robert Allen and Douglas Gomery wrote in 1985, "are complex images which contain multiple meanings." However, the polysemy which is intrinsic to their social existence, as Allen and Gomery reckon, is not arbitrary, and is organized as a structured multi-layered system, which can be reconstructed and, hopefully, deciphered,² to the joy and thrill of film, and social, historians. Film stars are therefore at the crossroads of diverse, socially significant meanings, and, literally, embody what could be regarded as figments of the visual culture of a certain age.

With that guiding idea, the following essay endeavours to delve into the changing myth of Lucia Bosé, whose polysemic career includes a strongly connotated transnational transition within different European countries,³ as well as a definite un-American identity. As the winner of the 1947 Miss Italia contest, Bosé entered the path to stardom⁴ in Italy in the early 1950s through the works of Giuseppe De Santis (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950, her first feature film; *Roma ore 11*, 1952), Michelangelo Antonioni (*Cronaca di un amore*, 1950; *La signora senza camelie*, 1953), Luciano Emmer (*Parigi è sempre Parigi*, 1951; *Le ragazze di piazza di Spagna*, 1952), and Mario Soldati (*È l'amor che mi rovina*, 1951), making her appearance in rather popular "quality" films. Recruited by Spanish Communist filmmaker Juan Antonio Bardem, to act in *Muerte de un ciclista* (1955), she would later work between Spain, France and Italy, after the interruption of a marriage, which coincided with her temporary retreat from the screen, with bullfighting star Luis Miguel Dominguín (both the marriage and the absence came to an end in 1967). It is therefore possible to read her career as the result of a progressive acquisition of transnational traits, through the mediation of a crucial, professional and personal, experience in Spain.

As far as that process is concerned, what could be considered, in Lucia Bosé's existence as a public image, is a European (Southern European) version of modernity manifested

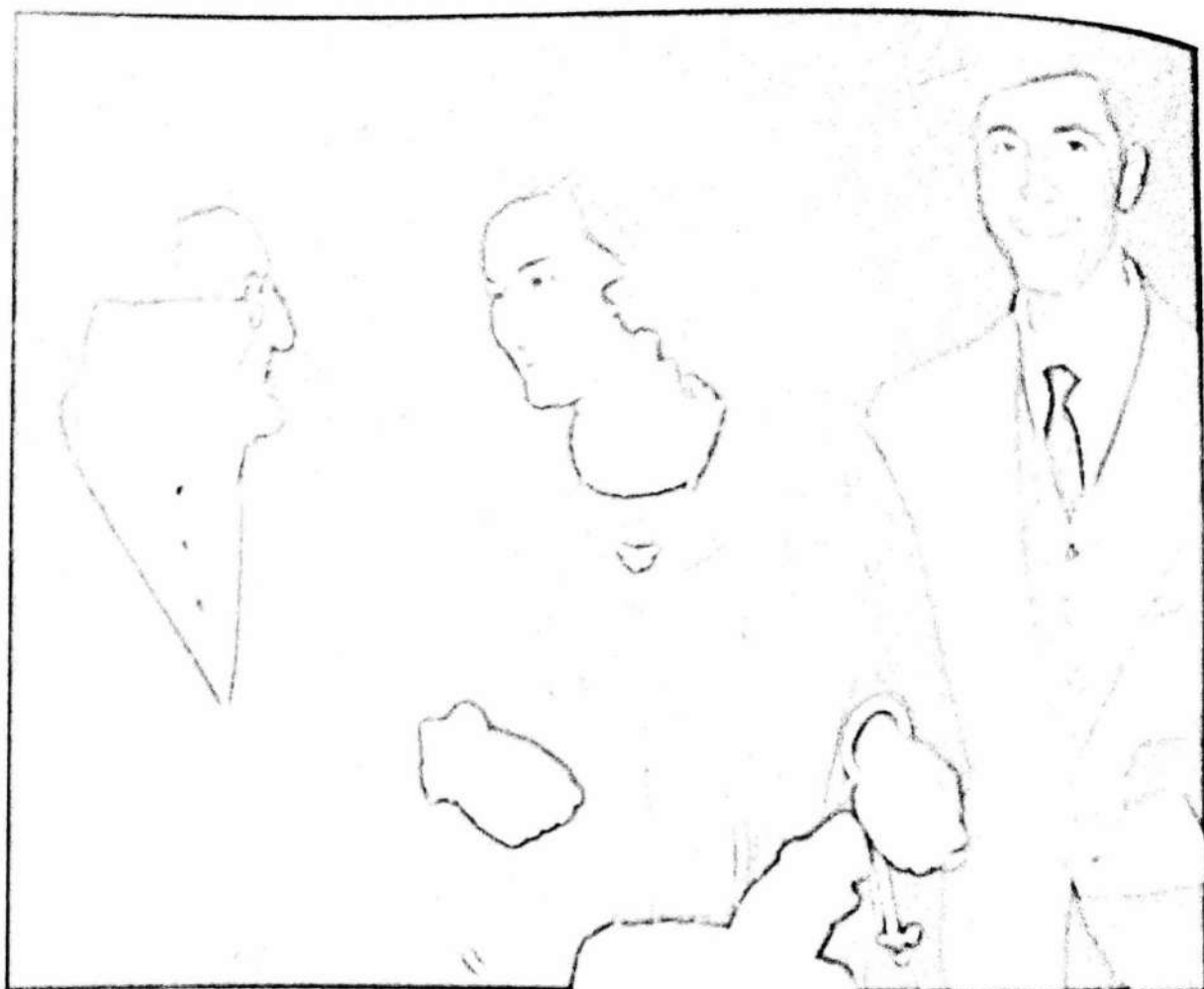


Le testament d'Orphée (Jean Cocteau, 1959)

in her physical appearance (her body and outfits), and social behaviour (her relationships with family, friends and acquaintances, but also with other professionals). Within this framework, the specific meanings which her "myth" acquired in Franco's Spain would therefore reveal a local interpretation of female modernity strictly integrated in an international context.

A beautiful image orchestrated by Jean Cocteau in 1959 for his last feature film, *Le Testament d'Orphée*, might serve to represent the deep version of Bose's public image. Towards the end of the film, a group of four aesthetically outstanding people are shown among the witnesses to the poet's death. They are arranged as theatre spectators in a balcony: Jacqueline Roque and Lucia Bose are seated in the foreground, and Luis Miguel Dominguín and Pablo Picasso, their husband and partner, respectively, are standing behind them. A perfectly balanced shot, nothing in it seems casual. As far as Lucia Bose is concerned, two elements are especially revealing. On one hand, the proximity to Picasso (the genius, the unquestionable artist) emphasizes the gravity of her expression, and her face appears as the very embodiment of a determined soul; on the other, her headscarf alludes to a local, Southern European, culture, which she seems proud to represent.

As Cocteau himself declared, all celebrities who appeared in *Le Testament d'Orphée*, are not there as stars, but as friends of his. Nevertheless, or, maybe, consistently with that premise, the instantaneous image he builds up of Lucia Bose is evocative and, pos-



Juan Antonio Bardem, Lucia Bose and Luis Miguel Dominguín in 1933.

sibly, accurate: a portrait of a gravely independent woman, who, at any moment, will decide where she stands in relation to male power and traditional values, a woman whose body signifies a modernity beyond time and space, the perfect witness for artistic and intellectual queries. The ultimate aim of this essay is to ascertain to what extent, and under what circumstances, that cultural image was able to circulate and adapt itself to the visual and cultural panorama of Franco's Spain.

With that object in mind, the following pages will draw up a schematic approach to a short fragment of Lucia Bose's life as a star, covering basically the first twenty years of her career, up to the late 1970s, but with a greater emphasis on her Spanish films. The hypothesis is that it is in those years that her life as a film star reveals the complexities of female modernity in Southern Europe. The sources to illustrate this hypothesis are the film texts, integrated with references to popular press.

Cronaca di un amore and *Muerte de un ciclista*. Coming to Terms with Upper Middle Class Culture, Social Values and Emotions

If Lucia Bose's cinema debut⁶ was as a shepherd lass in *Non c'è pace tra gli ulivi*, and if De Santis would later insist in characterizing her as an underprivileged girl in *Roma*

ore 11, the Italian actress's most enduring image is associated almost from the outset with social and/or cultural sophistication, and with the psychological and moral crises which seem to go with it. It is quite remarkable that contemporary reviewers were unanimously puzzled by her first appearance on the screen as a peasant in *Non c'è pace tra gli ulivi*: "Her sensitivity does not fit the role of a primitive and violent woman," it was remarked.⁷ Indeed, her characterization as such by director De Santis was widely interpreted as a sort of contrasting use of her outstanding attributes and potential range.⁸

It is no surprise therefore that in her next film, her character would be quite different, much more consistent with her public image, and her beauty would be clearly part of a complex personality. *Cronaca di un amore*, her first film with Antonioni and her second important role, establishes Bosé firmly in a bourgeois character, in a modern urban milieu, well dressed in expensive fashionable clothes, which emphasize her modern figure, far from any primitivism. As could be expected from Antonioni, though, the film's view of its characters is not merely sociological, while accurate and crucial for the correct understanding of the film, social circumstances only represent a starting point for a much deeper, psychological analysis.

Far from any kind of social realism, *Cronaca di un amore* relates "a journey meant to highlight the prismatic and illusionistic games between being and appearing."⁹ Therefore, it was essential to depict accurately every character, and give them a mark of authenticity. Paola Molon, the character played by Lucia Bosé, performs a central role in the representation of the essence/appearance game. Antonioni adopts an analytical gaze, and no single shot in which Bosé appears suggests any kind of final appraisal. The way in which she is represented in the dramatic conversation which is taking place between her and her former lover, Guido, in the first part of the film, when she realizes that her past is being investigated, is, in this respect, quite illuminating. Contrasting with her uninspired attitude in the preceding scene, when she is shown among her bourgeois friends, in this sequence Bosé abandons herself to an impulse of warm humanity, which the desolation inspired by the cold setting, the Idroscalo in Milan, emphasizes. Through her eyes, the emotional impetus is seen as a desperate, blind, childish struggle against the hypocrisy of her life as the wife of a rich and powerful industrialist.

The intensity which Antonioni gave her was so strong that, according to our hypothesis, it would later become a permanent feature in Bosé's roles. The firmness, or the integrity, or the rigour, as it has been variously described, with which her characters would strive, as Paola Molon does in *Cronaca di un amore*, to be consistent with their feelings, can somehow be considered an enduring trait of Bosé's image as a star.

Indeed, as soon as *Cronaca di un amore* began its commercial career, it became clear that a new star was born, who was going to establish herself in the Italian cinema firmament, beside Silvana Mangano, Sophia Loren and Gina Lollobrigida. Indeed, Bosé's entrance into stardom coincides in time, space and purpose with an ongoing, no matter how self-conscious, attempt at building up "alternative" star systems in Europe. It can be no coincidence that her first film had been with director Giuseppe De Santis, who is considered, along with Alberto Lattuada, a particularly sensitive director in discovering talented beauties who could differentiate themselves from their Hollywood counterparts.¹⁰

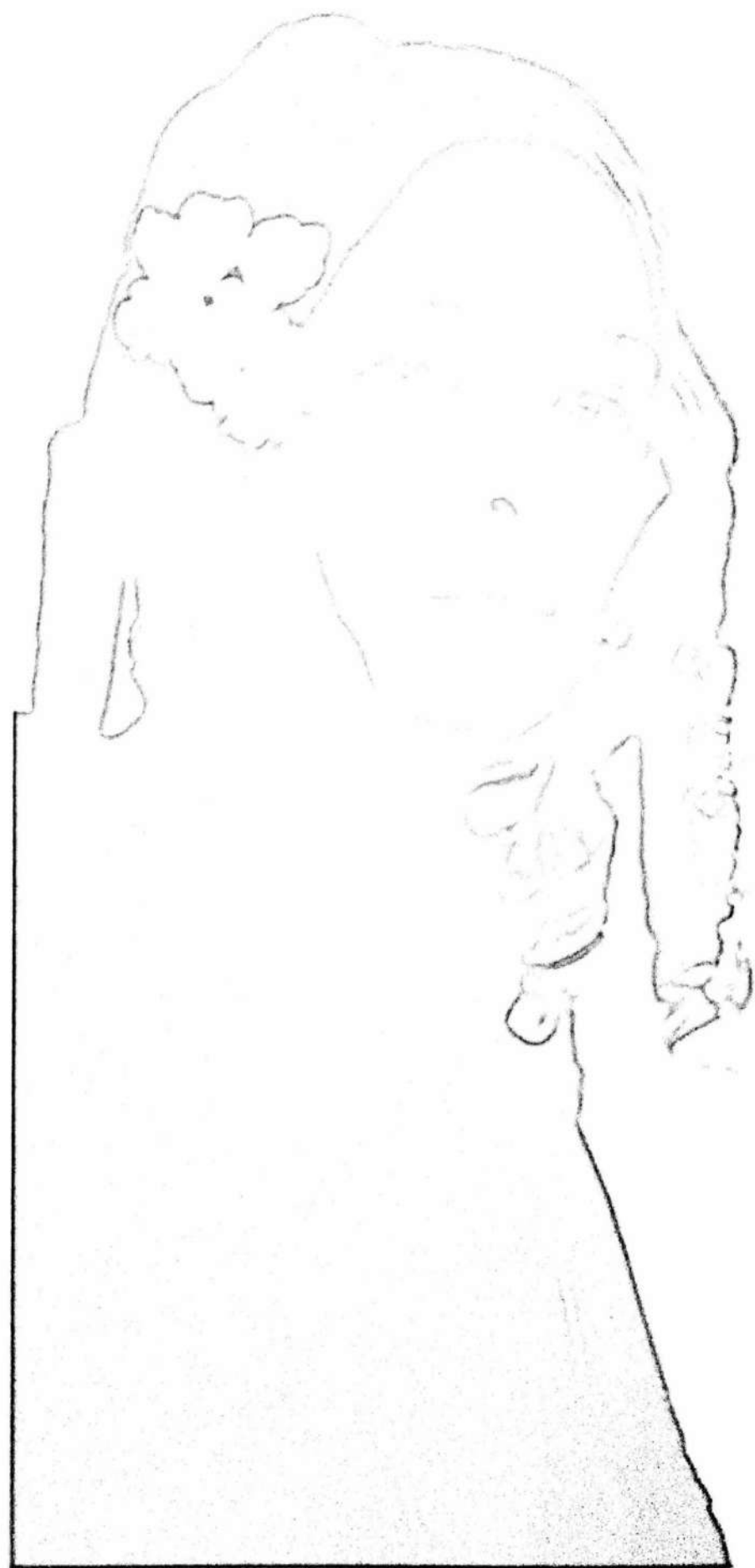
Significantly enough, though, while Mangano was compared with, for instance, Rita Hayworth or Jane Russell, Lucia Bosé was (and still is) associated with Louise Brooks, probably "the most significant example," as the Italian film historian Gian Piero



Nocturno 29 (Pere Portabella, 1968).

Brunetta puts it, "of an aspiration to intellectual acting."¹¹ Since the early fifties, then, Bosé occupied "an intermediate zone where the specific professionalism of the film actor receives recognition,"¹² and her impressive physical appearance was accordingly framed within an appreciation of her characters' artistic or intellectual value.

Nevertheless, the solid determination which seemed to go with it could be interpreted in different ways. Five years after *Cronaca di un amore*, when Juan Antonio Bardem asked her to interpret a similar character with supposedly similar problems,¹³ the rash firmness in asserting her feelings evident in her first cinematic appearances, was in fact turned into a remorseless egoism. In *Cronaca di un amore*, Paola Molon sets forth an ingenuous attempt to go back to her first love, so strong that it can bring her character to plan to kill her husband, but at the same time relentlessly true to her emotions. In Antonioni's films, "homicide, disappearance are elements which unify the main characters' loneliness; they cement their sentimental alliance."¹⁴ In *Muerte de un ciclista*, María José/Lucía Bosé is selfish, irresponsible, weary of sincere feelings, not only incapable of fighting against hypocritical social conventions, but ready to use them to preserve her social power in the face of the sufferings of the underprivileged people.¹⁵ She is only superficially interested in her lover, and is unable to feel authentic emotions. Bardem's film does not explore, it asserts. Characters serve a strong political message, and no other room is left for a more private dimension.



Un invierno en Mallorca (Jaime Camino, 1957).

The juxtaposition between the two main characters, Juan/Alberto Closas, and María José/Lucía Bosé is clear, with social responsibility established as the dividing line between the two. Juan, while deeply corrupted by his social role, is still capable of listening to his conscience, and is depicted as shocked by his own moral feebleness, when he does not force his lover to rescue a cyclist whom she had knocked down. Besides, this discovery sets forth a painful crisis which is leading him to a "regeneración". On the contrary, María José, is represented as a monolithic character, who does not change all through the dramatic story, and is shown as uniquely and obsessively intent on preventing anyone from discovering her crime, in order to avoid not only a possible punishment, but also her exclusion from her social sphere.¹⁶ So, within "one of the most emblematic political films of Spanish film history,"¹⁷ Lucía Bosé is made the "bad girl" character,¹⁸ and her firmness is sharply dissociated from emotional integrity, and linked to its opposite, injustice and emptiness of the bourgeoisie, which she represents.

Afterwards. Leaving Behind *Muerte de un ciclista* and the "Bullfighter"¹⁹

To what extent *Muerte de un ciclista* would change her image as a star in Spain was not to be seen for a decade. As soon as the film shooting ended, in March 1955, Lucía Bosé married Luis Miguel Dominguín in Boulder City, Nevada. Shortly afterwards, she became pregnant. After her marriage, and before her first son's birth, she worked in two more films, *Gli sbandati*, directed by Francesco Maselli, in Italy, which could be interpreted as a return to the image De Santis had created from her, and *Cela s'appelle l'aurore*, a French-Italian coproduction directed by Luis Buñuel,²⁰ and filmed in France, where her character has been described as an example of "feminine integrity,"²¹ and then disappeared from the screens.

Indeed, she had hardly reached the screen at all in Spain before her wedding. When *Muerte de un ciclista* was released, in September 1955, she was still largely unknown as an actress in her husband's country, and her celebrity did not have much to do with her professional activities. "Latest actuality has brought the Italian film artist Lucía Bosé to the forefront," an article in the popular *Cine mundo* announced in March 1955, relating the news of her recent wedding with Dominguín; and it continued, "although it is hard to believe [...] we know very little of her cinema career, since only two of her performances have been seen here."²² No statement could be more definite: in Spain, in the mid-1950s, Lucía Bosé acquired her status of popular star as the wife of the bullfighter. Six months later, *Muerte de un ciclista* established the features of her film character, but only very briefly.²³ It is significant that she did not play an important role in the launching of the film, as reported in the popular press.²⁴

Apart from her silent apparition in *Le Testament d'Orphée*, cited above, she would come back only in the late 1960s, accompanied by the noise of her separation from Dominguín, and the enforcement of the harsh laws which dictated the fate of women who separated from their husbands in Franco's Spain. Negative feelings against her separation must have been very strong, if still a year after her return to professional life, she was reported as saying: "I hate journalists. If I could kill them I would [...] I had had enough: we parted and there is nothing to talk about. But they go back to the same topic, over and over again."²⁵ Then, between 1968 and 1969, she appeared in five films, four of them shot in Spain, one in Italy. A short description of them will demonstrate

how little her social image had changed since *Cronaca di un amore*, and, at the same time, how perfectly it could fit into dramatically changed cultural circumstances, within and without the cinema world. Bardem's interpretation stands, in this regard, as a particular reading of the same factors. María José/Lucía Bosé is the product of a strong will to control the narrative and avoid nuances, on the part of its director, but it equally reveals the difficulty implied in coming to terms with changing feminine patterns of behaviour which did not fit, in the early 1950s, into established leftist approaches. Yet, in the late 1960s the cultural context had changed, rather radically, in spite of the Francoist regime's effort at containing modern habits and values. Now, even in catholic, strongly conservative countries, a film character did not need to kill her husband to fight for her identity, and preserve her emotional and intellectual authenticity. And directors, possibly identified with a critique of the political and social circumstances of the society they lived in, might be interested in exploring alternative ways of living sentimental and domestic crisis. This is the cultural space in which some room is made to a different attitude to the features peculiar to Lucía Bosé's image: integrity, fight for authenticity, a modern, untraditional, attractive look.

Bosé's "first contact with cinema after thirteen years"²⁶ is in an unconventional project, strongly stressed within its historical context as a "modern" initiative. It is significant that Pere Portabella, one of the great innovators of Spanish cinema in the 1960s, had been thinking about a film with Lucía Bosé for quite a long time,²⁷ and that he eventually chose her for his first feature film. In *Nocturno 29* (Pere Portabella, 1969), a carefully designed, experimental film of the "Escuela de Barcelona", is where Bosé's significance as a star can best be seen. What is made immediately clear is that Bosé is still firmly established in the cinema firmament. During the shooting, *Nuevo fotogramas*, the film fan magazine, announced: Portabella's new film, "is going to be a sure success. Lucía Bosé is a guarantee. An absolute guarantee, not only in Spain, but also in most European countries."²⁸ Not only she is still a certain attraction, but she is also expected to function exactly in the same way, with her strong European image, which is another way of saying, beyond Spain but firmly on this side of the Atlantic.

Besides, insofar as her character's function within the film is concerned, the same line of continuity can be observed, perhaps with the only considerable difference of a much better definition, a superior clarity, as if the time was a ripe for revealing all Bosé's potential. In spite of the film's adoption of a complex narrative form,²⁹ where no clear action can be detected, her character does play a crucial role in the definition of the film's meaning. Indeed, as she undergoes a recognizable evolution, it is that process which marks the succession of shots. This interpretation is supported by the strong characterization of Bosé's role as defined by the *mise en-scène*. Step by step, the spectators discover that she is a socially established wealthy lady, that her lover is a businessman, and that they are experiencing a crisis. Both of them are shown as engaged in an interior journey trying to understand their intended direction. All through the film, up to the second to last sequence, she is consistently associated with straight lines and modern, minimalist sets and dresses. It is quite significant that Portabella would declare, before the shooting: "I will certainly use to a great extent her personal wardrobe, because her clothes, quite timeless, fits the character."³⁰ This particular is highly significant, as confirmed in a revealing conversation between Bosé and Gabriele Ferzetti (her fictional husband) taking place just before the final sequences. After a series of allusions to the being/appearing conflict, she states: "I do not know whether it is me-

this person standing here in these clothes."³¹ Almost immediately afterwards, she is shown in a cloth shop, looking at fabrics with striking colours and pop drawings. At the end of the sequence the allusion is made more explicit, when she is shown while looking at fabrics which carry the drawings of different national flags, a prelude to an eventual escape, which seems confirmed by the following images, showing an airport and take offs.

Her enigmatic presence, under the unprecedented guise of a nun, in *No somos de piedra* (Manuel Summers, 1969), does not seem to add much to the recovered image of Bosé as analysed until now. Her character appears to be not much more than an allusion to a more modern world which would be capable of dealing differently, in a more mature fashion, with sex and its implications. The friction between her image and what nuns are supposed to symbolize is rather inspiring. That very contradiction might be read as a probably involuntary allusion to the ultimate consequences of a cinematographic progressive definition of an educated, urban, European woman striving to transform herself without getting lost, and which is shown as trapped in an unchangeable world.

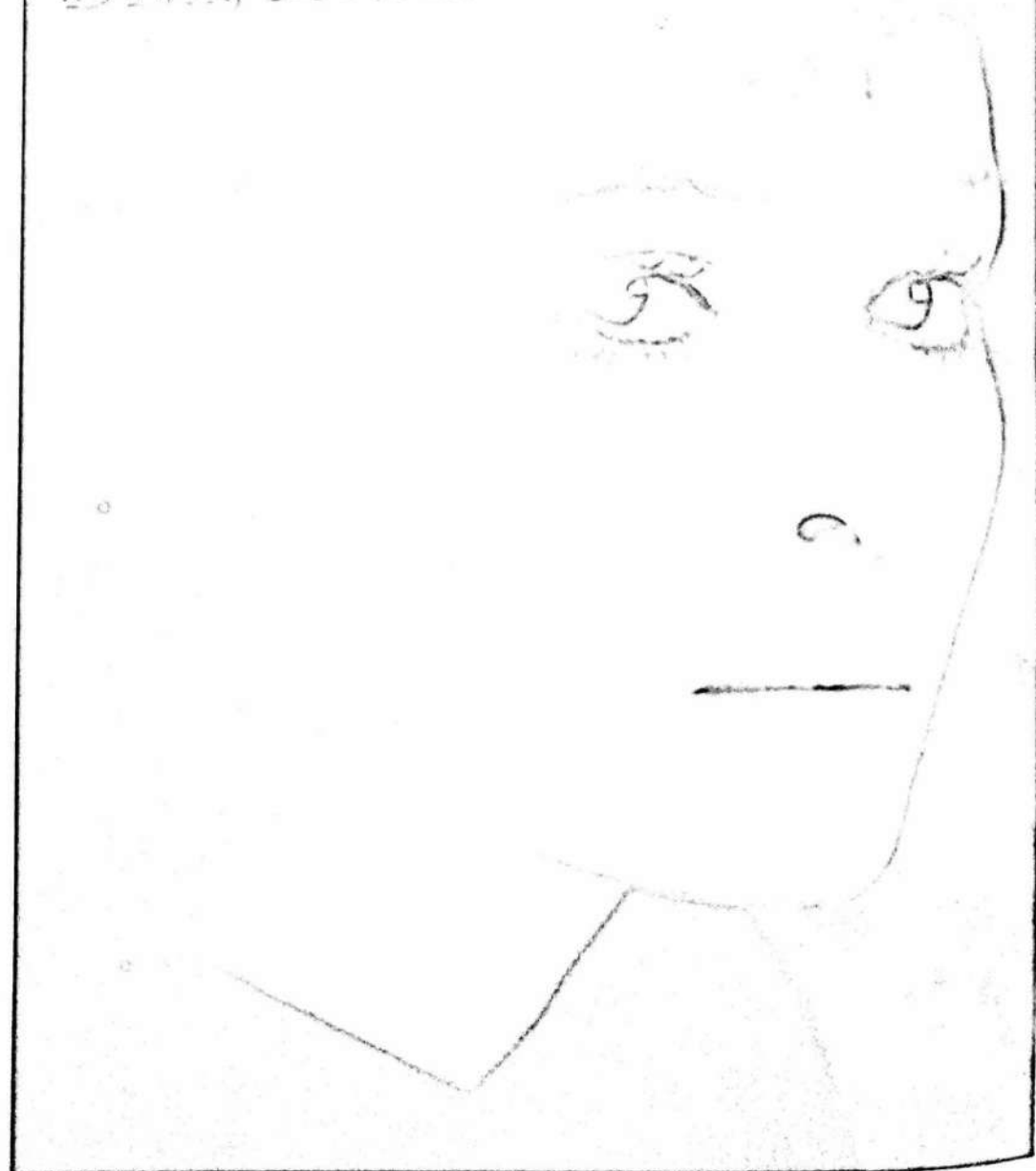
After a short appearance in a sequence of the Fellini's *Satyricon* (1969), she was required by Basilio Martín Patino for a film where all the stereotypes associated with her are once more put to work. *Del amor y otras soledades* (1969) deals with a higher middle class couple passing through a deep crisis due to a prolonged lack of communication and a growing, but also somehow momentary, distance arisen between husband and wife. The film's opening sequence marks the central role played by her character³² as she is shown seated in the office of a (woman) psychologist, and she is talking about the opportunity to put an end to her marriage. Then we discover that she lives a bourgeois life in a rather luxurious house, that her husband is quite aggressive to her and she does not show any interest in him, but that it was not always like that. "I remember," she tells the psychologist, "that I used to feel comfortable with him: his leadership, his ideas. He was very intelligent, at least then, more intelligent than I was, of course, but we had something in common, he would tell me his problems, we shared them."³³

Although the film is not completely coherent in its narrative structure, in the following sequences we are shown how Lucia is being increasingly drawn away from the more traditional milieu which her husband works in, and towards some sort of modernity, and cultural openness. Through clothes (she normally wears very simple and elegant black, white or black and white clothes) and personal possessions,³⁴ she is associated with a sophisticated sensibility (she is a craftswoman). As an indication of her character is the decoration of her house, described by a rather old fashioned, extremely rich couple (he is the owner of the firm where Bosé's husband works), as "very modern". Yet, this does not imply any drastic or radical conflict which could threaten her emotional balance. She does not seem to be interested in establishing a new morality, but only a new way to face life, which, according to her, will flow spontaneously from a fight for dignity and authenticity. It does not really matter whether she will eventually leave her husband for good, or not. It is the questions she poses, her relentless effort to be true to herself, which occupy the centre of the action; indeed, her very commitment to truth might imply that she should stay with her husband as he is part of her life. Whatever the ultimate choice, it does not really matter. It is the process, and not its result, which is at stake. And, what is really more relevant within these pages, at the heart of that search Lucia Bosé stands firmly true to her image as a star, perhaps less explicitly than

BIGONIA ARANGUREN

LUCIA BOSÉ

DIWA, IDIVINA



Front cover of the authorized biography published in Spain in 2003.

she would in a democratic country, but not too hard to find beyond the vagueness which characterises the film.

From this point on, whether she would interpret Georges Sand's or the cruel wife of a would-be vampire,¹² under the direction of Josefina Malina, Jaime Chavarrín, or Claudio Guitián Hill, her firm attachment to an image of "feminine integrity" was never really questioned, in the Spanish films she worked in before Franco's death.¹³ That same firmness is mirrored in the image spread by popular magazines: "I shall continue working with young directors," Bose states in 1950, and nobody seems to be able to doubt it. Indeed, as the captivated interviewer admits, when one meets her face to face, "she appears more everything: more beautiful, more elegant, more different, more lady-like."¹⁴ Increasingly and ultimately, she is a "phenomenon of sobriety, elegance, and, notably, of young spirit."¹⁵

Concluding Remarks. Private Is Political?

As the last analytical exercise which may be used to test the interpretation suggested above, it could be interesting to introduce a post scriptum which tentatively explores what happened after Franco's death. *Mata, las de sangre en un ex* (1976) directed by Antonio Mercero in 1976, is Lucia Bose's last appearance within the rigid requirements of the dictatorship. Significantly enough, Mercero's film plays an intertextual game with *Miserte de un exilista*, thus suggesting the idea of a circle which is being closed, a circle densely intertwined with political, and ideological circumstances.¹⁶ There is here an almost explicit allusion to Bose as a cultural symbol, the very emblem of all the evil that anti-traditional behaviour could nurture. As a public cultural and visual image, Bose introduced herself in Spain as the evil bourgeois woman who tentatively knocks down a poor guy and does not stop to offer assistance, thus being morally responsible for his death. In *Mata, las de sangre en un ex* (1976) it is a man, José Luis López Vázquez, Bose's husband in the fiction, who fails to assist a father and son who had just suffered an accident, and who are going to die, as he takes no action. But she is still ultimately responsible, as it is to preserve a gift for her, a new luxury car, that he acts as he does. Besides, she has no qualms in approving his action, and resolutely insists in saying that she would have done the same — with only one difference: she would not have felt guilty about it, exactly as *Maria José* did not feel guilty in *Miserte de un exilista*. Indeed, as *Mata* had warned, history repeats itself as fate. For Lucia Bose is a sort of extreme, even more simplified *Maria José*. Not only she is an upper middle class self-satisfied woman, but her wealth has a dubious source, not only she is amoral, she is somehow disgusting: not only she is untraditional in her behaviour, and is not interested in maternity, but she is lesbian and if her husband has a lover, he was prompted to it by her indifference and perverse sexual proclivities. Under this regard, *Mata, las de sangre en un ex* (1976) is an almost exemplary representation of a superficial change which contains a substantial cultural continuity, and which, beyond conventional political allegiances, can be defined as the difficulty in coming to terms with "an untraditional woman."¹⁷

The advent of democracy swept away most of this adherence, as it coincided with Lucia Bose's more mature phase, it also witnessed her failure to attract more commercial endeavours, and her identification with an artistic, or intellectual wife, her "third wife"

matico,"⁴² as she herself describes it, was intensified. It might be interesting to remark that it prompted her to work more often, and more successfully, in Italy and France than in Spain. No other Spanish film which would include her was going to enjoy a remarkable social visibility, while in Italy she would work with Mauro Bolognini, Francesco Rosi, and Ferzan Ozpetek,⁴³ and in France with Daniel Schmid and Jeanne Moreau.⁴⁴ Somehow, she disappears as a significant symbol from the public sphere in Spain. With all the complexities which Patino, and his work in documentaries, would assume in the early 1970s, it is nevertheless shocking that seven years after *Del amor y otras solemnidades*, when democracy was beginning its uncertain existence, he could talk about that film without even mentioning Lucia Bosé.⁴⁵ Political issues were capturing the attention of the directors and creative people who had been interested in the innovative significance of her star image. Apart from minor reappropriations orchestrated by some young, then marginal directors, such as Almodóvar, who re-used her as a nun in *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983), or Agustín Villaronga, in *El niño de la luna* (1989), she would only come back in a main role on Spanish screens as a witness of Buñuel's past.⁴⁶ The recently published authorized biography does not constitute a significant change under this regard, and, one might add, serves as a confirmation of an absence of meaning. As the quote at the beginning of this essay states, her mythical meanings belong to quite another time within Spain, or to different places at the same time. She might have been charming, elegant, beautiful and intriguing, still Francoism had condemned her to perdition, and democracy has not been too interested in rescuing her. Lucia Bosé's transnational story as a star would then lead one to think that the meanings associated with her could only partially work as undercurrent, unifying Southern European traits, and in this respect, crossing the Pyrenees did mark a change, in the direction of a greater rigidity, and a minor degree of complexity.

1 This article is part of a collective research project financed by the Spanish Ministry of Science and Technology whose title is "Cultura visual: la construcción de la memoria en la España contemporánea" (BHA 2001-0219; main researcher: Jesusa Vega).

2 "In fact, if I think about it carefully, I do not know why I did not believe in Lucia's good taste. She is the daughter of a worker and grandchild of a farmer, but she holds the natural elegance and the refinement of a fairy tale princess. Since 1955, when she established herself in Spain, in a provincial, autarchic society, suffocated by Francoism, dandruff and lack of culture, Lucia Bosé has been our crown jewel, the most modern, the most European, and, afterwards, after her separation from bullfighter Luis Miguel Dominguín, she was the embodiment of evil and lust for the conformists, a terribly attractive symbol of perdition", Rosa Montero, "Lucia Bosé, una seductora original," *El País Semanal*, no. 1379 (March 2, 2003), p. 12.

3 Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice* (New York, Mc Graw Hill, 1985), where classic analyses of film stars such as Morin's and Dyer's are referred to.

4 As Gundle suggests, the "Europeization" of film stars is hardly an exception after the end of the Second World War. See Stephen Gundle, "Il divismo nel cinema europeo, 1945-60," in Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*, Vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi* (Torino, Einaudi, 1999), pp. 754-786.

What is interesting about Lucia Bosé is the fact that she lives through the changes introduced in the 1960s, analysed as a new star system, "made up of anti *divi* who walk, talk and move like ordinary people." ("Il nuovo divismo sarà fatto di anti divi che camminano come la gente

- 20-21-22. parlano come la gente comune, si muovono come la gente comune." *"Stetano Masci, un giovane emigrato degli Anni Sessanta"*, in *INdi*, pp. 202-03.
- 4 While Masci is not completely clear about it, it seems possible to define as "Star" a popular actor who is moulded within the European industry. See note 1 above.
- 5 For more film. Before that, she had worked in a short film, 1969 (Pino Rivi, 1969).
- 6 "Lavora sensibilmente si addice alle parti di donna punitiva e violenta." Unsigned article, *cinecine* n. 5, 1970, quoted in Vito Zaganù (ed.), *Una città piena di gloria: 100 film italiani 1950-1970* (Roma: Scuola Nazionale di Cinema, 1997), pp. 116-17.
- 8 This is the conclusion of the collective work on her first film. See *INdi*.
- 9 "Un'indagine alla scoperta del prisma che illumina i giganteschi dell'apparire e dell'essere." Goffi Pino Brunetta, *Cinquant'anni di cinema italiano* (Roma: Bari: Laterza, 1997), p. 105.
- 10 Callisto Tanzi discusses this interpretation in V. Zaganù (ed.), *op. cit.*, pp. 101-104. I don't have it, but he also refers to the strongly opinionated analysis of Aldo Chiara, *Assoluto, assolutezza e cinema* (Paris: Le Terrain vague, 1967), p. 67.
- 11 Cf. Brunetta, *op. cit.*, p. 110, see also pp. 115-18 for the analysis of Italian female stars of the 1960s. Lucile Boche, the mythical founder of the cinematographic course is reported as having said that "this actress' intrusion in our imaginary cinematographic universe was quite original, because, thanks to Antonioni's camera, she showed at the same time the essence of *Madame* and the severity of Louise Brooks." ("L'intrusion de cette actrice en nuestra imaginaire cinématographique fulgurante porque gracias a la cámara de Antonioni ella mostraba al mismo tiempo la magia de las divas y el virillegio de Louise Brooks.") Quoted in the webpage <http://imguira.com/medial/Context/BS11431A>.
- 12 Cf. Brunetta, *op. cit.*, p. 110.
- 13 On the influence that Antonioni's film exerted on *Raiders*, see Carlos E. Henríquez, *Diez años de cine y cine español, 1961-1971* (Madrid: Editorial Espasa, 1997), pp. 317-181.
- 14 Cf. Brunetta, *op. cit.*, p. 101.
- 15 On this point, I therefore strongly disagree with Ciro Caimmi, who states that "the character of Lucia Bose [...] brings that idea closer to a film annual closer to *Raiders*." See Piero Cianciotti (coord.), *Il cine de Juan Antonio Ruiz* (Madrid: Universitat, 1998), p. 115.
- 16 In this sense, I think that the interpretation given of *Raiders*' film in two relatively recent books by Castro de Paz and Toranzo should be revised, as they do not take into account the completely opposed reactions of Juan and María José, the former being ready to pay for his guilt to restore the truth, the latter capable of killing her lover to hide her responsibility. See José Luis Castro de Paz, "Morirte de un ciclista," in Julio Rivero Bermejo (ed.), *El cine de los Reyes: las películas de cineastas* (Madrid: Planeta, 1996), p. 47; Casimiro Toranzo, "Morirte de un ciclista: el género," in Julio Rivero Bermejo (ed.), *Un siglo de cine a los cincuenta años* (Madrid: Castalia, 1997), pp. 107-109.
- 17 "Uno de los filmes psíquicos más emblemáticos de la historia del cine español." J. Castro de Paz, *cit.*
- 18 She is not "doing the right thing", as asserts Susan Martin Mangrum, *From Lost Things: Sex and Spirit in the Christian Night* (London: Oxford University Press, 1996), p. 11.
- 19 According to Rivero, *Raiders* was the first to start referring to Domínguez as "el rey" a way of dealing ironically with everything Domínguez represented. See R. Martín, *op. cit.*
- 20 She recalls memories of the film in *Cinco años de la Academia*, no. 8, *Madrid: Cinematografía*, *Domínguez, los Salas* (ed.), *Francia y España* (August 1996), pp. 113-117.
- 21 The citation by Raymond Mangrum, *Film and Feelings* quoted in Carlos E. Henríquez, "To Improve Our Myths," *Screen on Screen*, no. 26 (May/June 1997).

- 22 "Lucia Bose", *El cine Mudeo* no. 103 (March 12, 1966). The films were *Tempestad sobre el mar* and *Paraiso de Sogria*. In the data base of *Filmoteca Española*, there were three mentioned as released in Spain before September 1966. La *Sigra* (Santiago, Chile) no. 225 (October 1966) and *Trabaja* (Madrid) no. 103 (March 1966).
- 23 Among the reviews which appeared in the popular press, very few references were made to Lucia Bose, as an element which might possess some kind of autonomous meaning. I give here a representative sample of what a commercial industrial publication, a financial magazine, a militant left wing one, respectively, might publish on the film see, for instance, *Tempestad sobre el mar* (October 7, 1966), *El cine* (Barcelona) no. 172 (September 17, 1966) (p. 10), *El cine* (Madrid) no. 103 (1966).
- 24 See the photographic report "Muerte de un escritor. Los pocos meses de actividad del cine nacional." *Revista plana* no. 180 (September 14, 1966). Bose is the actress who does not appear at all.
- 25 S. Alameda, "Entrevista," *Nuevos programas* no. 1074 (May 6, 1968).
- 26 "Su primer contacto con el cine después de casi trece años." Leopoldo R. Alonso, "Una entrevista con L. Bose, actriz," *Nuevos programas* no. 1218 (April 6, 1968).
- 27 The pressed film title would have been *El crimen* and it would tell the story of a middle class family who, after one of his sons' death, attempts at destroying his social personality. The widow, which was to be interpreted by Lucia Bose, would then leave and start living her own life, ending up happily working as a prostitute to get her independence. This story is reported in Esteve Ribambau, Cándido Torrens, *La Escuela de San Sebastián de la "gran bohème"* (Barcelona: Anagrama, 1968), p. 81.
- 28 "La tinte asegurado de éxito de películas Lucia Bose es una garantía. Una garantía absoluta para España, como que para casi toda Europa." L.R. Alonso, op. cit.
- 29 Ribambau and Torrens talk about a "systematic destruction of the concept of narrative" (*Destrucción sistemática del concepto de narración*). But also of an "absolvement of signs" (*Abandono de signos de status*). V.E. Ribambau, C. Torrens, op. cit., p. 37.
- 30 "Seguramente, utilizó en gran parte su guardaparaiso personal, porque su forma de trabajar es impersonal, le va al personaje." M. Torres, "Entrevista con Rose Bose," *Nuevos programas* no. 1018 (April 8, 1968), p. 17.
- 31 The original text says: "No se si soy yo esta que esta de pie vestida."
- 32 Patino declared that he had "written the script for her." Juan Tebar, "Lucia Bose. El cine dirige a Lucia Bose," *Nuevos programas* (April 11, 1968).
- 33 The dialogue in the film reads as follows: "Recordo que junto a él me sentaba y él me decía cada día sus ideas. Era muy inteligente, al menos entonces, más que yo. Pero yo pensaba que teníamos algo en común, él me contaba sus dificultades, las compartíamos."
- 34 At one point, a woman friend of his husband's notices her ring and expresses her admiration for it: "It is beautiful and it could be more simple." "Es una anillo precioso pero podría ser más simple." And Lucia explains that it was bought in Italy.
- 35 Which she does in Jarmenka (in terms of Mallorca). Jaime Camus, 1968.
- 36 As a friend says in *Tempestad sobre el mar*, 1966.
- 37 "A Xacarra would say that he had chosen Lucia Bose for his film. He would say that he wanted a woman who would be able to transmit her own feelings. He would say that Lucia was capable of transmitting a person's feelings. This is what he said." *Tempestad sobre el mar*, 1966, p. 11.
- 38 "Según Ribambau con dos líneas nuevas," "Se parece más a ella, más joven, más bonita, más castaña, más oscura." S. Alameda, op. cit.

- 39 "Fenómeno de sobriedad, elegancia y, notablemente, de espíritu joven." U.Z., "La nueva etapa de Lucía Bosé," *Nuevos fotogramas* (December 31, 1971).
It is quite remarkable that this is still pretty much the same image, almost the same words which Rosa Montero uses in the very recent interview quoted as the opening paragraph of this essay. What is new, and it can hardly be a surprise, is the appropriation of her as a symbol of what Franco had tried to suffocate: values which until 1975 had to be kept implicit, can now be uttered outspokenly. See R. Montero, *op. cit.*
- 40 A parallelism between the two films is also suggested in Carlos J. Plaza, José Luis Rebordinos (eds.), *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero* (San Sebastián: Filmoteca Vasca, 2001), p. 26.
- 41 This is how Eva/Bosé describes herself in a conversation with her husband in the film's first half: "Ya sabes, no soy una mujer tradicional; no me gustan ciertas costumbres."
- 42 "En algún momento de mi vida he conocido a gente que me ha confesado que, más que mi belleza, le ha llamado la atención una especie de halo enigmático, una barrera protectora hacia los otros, hacia el mundo que al parecer, desprendo." See her authorized (and disappointingly uninspired) biography: Begoña Aranguren, *Lucía Bosé. Diva, divina* (Barcelona: Planeta, 2003), p. 60.
- 43 Her post-1975 filmography includes: *Per le antiche scale* (Mauro Bolognini, 1975), *Cronaca di una morte annunciata* (Francesco Rosi, 1987), *L'avaro* (Tonino Cervi, 1990), *Harem suaré* (Ferzan Ozpetek, 1999).
- 44 In *Violanta* (Daniel Schmid, 1977), and *Lumière* (Jeanne Moreau, 1976). She had worked with Moreau in a film directed by Marguerite Duras a few years earlier, *Nathalie Granger* (1972).
- 45 "Habla Patino", *Dirigido por*, no. 38 (November 1976), p. 27.
- 46 In *A propósito de Buñuel* (José Luis López Linares, Javier Rioyo, 2000). A written interview on the same subject is also included in *Cuadernos de la Academia*, cit.

ABSTRACTS & PROJECTS

CONTRIBUTION A UNE HISTOIRE CROISEE DU CINEMA ET DE LA PSYCHANALYSE. FONCTIONS PARADIGMATIQUES DU DISPOSITIF CINEMATOGRAPHIQUE DANS LES THEORIES DU PSYCHISME ET DE LA VISION AU XIX^E ET XX^E SIECLES

Mireille Berton / Ph.D. Thesis Abstract
Université de Lausanne

Cette thèse s'inscrit dans le cadre d'une recherche menée, entre autres, par la Section d'Histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne sur de nouvelles méthodes d'analyse historique destinées à s'affranchir de modèles d'écriture prisonniers de postulats globalisants instaurant l'histoire du cinéma comme continue, fidèle à une logique causale et pourvue d'une cohérence interne. Si le renouveau historiographique impulsé depuis vingt-cinq ans a permis de remettre en question les tics de pensée et de langage liés à l'histoire panthéon, la nécessité de trouver des alternatives aux discours linéaires et généalogiques saisissant l'histoire du cinéma dans une continuité et une homogénéité fictives semble toujours de mise. Il s'agit donc de participer à une entreprise visant la construction d'une histoire épistémologisée du cinéma qui s'interroge et reconstitue les fondements qui organisent la réflexion sur le cinéma, ainsi que ses usages et ses pratiques, tout en respectant sa dimension plurielle et son élasticité temporelle.¹

L'"histoire générale" proposée par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* (1969) sert ici de cadre méthodologique à la définition d'un "épistémologie du cinéma" fondée sur une démarche qui rend compte de l'insertion du schéma cinéma dans une trame historique précise. En tant que phénomène historiquement constitué sur la base de multiples déterminations relatives à un soubassement culturel et scientifique variable selon les époques, ce schéma spécifiquement cinématographique doit être compris comme une entité abstraite mettant en réseau des réalités discursives prenant le cinéma comme paradigme, ainsi que des réalités non discursives, à l'instar des appareils, instruments ou spectacles optiques jouant sur le principe de la reproduction d'images animées (ou fixes) consommées selon des modalités diverses. Procéder à une analyse épistémologique du schéma cinéma revient alors à réfléchir sur son historicité et ses conditions de possibilité particulières, notamment en observant comment il fait fonctionner à la fois des objets de savoir et des machineries concrètes qui parfois peuvent se rencontrer dans certaines configurations. On tentera donc de problématiser l'appartenance du cinéma à un ensemble de relations liants différents types de discours et de dispositifs effectifs renvoyant à une histoire du regard façonnée par le contexte de la modernité.

Autorisant la mise en dialogue de champs du savoir hétérogènes, cette perspective historiographique permet de déployer un "espace de dispersion"² accueillant hiatus, chevauchements, multiplicités, singularités et dénivellations historiques, toutefois solidaires d'une même formation épistémique. Tel est le cas du cinéma et de la psychanalyse dont les histoires peuvent être articulées en dehors des impératifs comparatistes et hiérarchisants sous tendant les études traditionnelles qui envisagent souvent leurs échanges selon un axe bien déterminé soumettant le cinéma à la doctrine psychanaly-

tique – invitant ainsi à penser le film comme un support didactique éclairant les mythes de l'inconscient. Cette étude tente de revisiter leurs rapports sur la base d'une approche spécialement attentive aux faisceaux de relations qui entrelacent les discours et les pratiques circulant à une époque donnée, et qui peuvent tantôt se réfléchir, se contrebalancer, s'appuyer, tantôt se distancer, s'opposer, se contredire.

Cette étude se focalise plus précisément sur les fonctions paradigmatiques du dispositif cinématographique au sein d'une série de théories psychanalytiques traitant de la question du fonctionnement de l'appareil psychique dans l'exercice de la vision et, plus globalement, du travail de la pensée. En parcourant la littérature dédiée à la psychanalyse de la perception, on constate que le cinéma – entendu sous la forme d'un dispositif (audio)visuel composé d'un appareillage, d'un lieu représentationnel et d'un sujet percevant – apparaît comme une figure modélisante destinée à soutenir les thèses de l'auteur. Si les nombreuses références explicites ou implicites au dispositif cinématographique confirment la prégnance d'un tel paradigme au sein d'un domaine soucieux de comprendre les mécanismes de la pensée, de la psyché et de la mémoire, il convient néanmoins d'opérer les distinctions qui s'imposent afin de repérer et de commenter les diverses fonctions (épistémologique, heuristique, illustrative, métaphoriques, etc.) qu'il assume dans les documents sélectionnés. On doit, par exemple, faire le partage entre un emploi purement rhétorique du paradigme qui place le cinéma à la périphérie de l'objet du discours, et un usage théorique qui vise à l'assimiler à une aire de la connaissance où il devient l'exemple privilégié d'une réflexion. À l'identification du régime fonctionnel assigné au référent cinématographique, il faut joindre une mise en relief des éléments constitutifs du dispositif mobilisés dans les écrits (la projection, l'écran, l'image, le mouvement, l'état perceptif, etc.), ainsi que les mentions à d'autres appareils ludiques ou scientifiques, autant qu'à d'autres ensembles discursifs produits par des sciences contemporaines.

Basée en majeure partie sur l'exploration d'un corpus de textes psychanalytiques, cette recherche déborde les frontières thématiques et chronologiques imposées par le croisement de deux histoires tissées par le cinéma et la psychanalyse. En effet, à partir des possibilités offertes par cette dernière, on s'intéresse aussi aux disciplines "voisines" ou voisines comme la psychologie, la psychiatrie, la psychopathologie, la psychophysiologie, la parapsychologie, mais aussi la philosophie, les théories du rêve et certaines théories esthétiques. On prend notamment en considération la période d'émergence de la psychanalyse, à la fin du XIXe siècle, en examinant les antécédents épistémologiques de la pensée freudienne formant une sorte de "proto-psychanalyse", par ailleurs située en regard de l'histoire du pré-cinéma considérée aussi bien dans ses composantes techniques que conceptuelles. Ainsi, si le tournant du XXe siècle reçoit une attention particulière en raison du rôle charnière joué par l'épistémè de la modernité dans l'apparition du cinéma et de la psychanalyse, on n'hésitera pas à étirer le cadre de l'étude afin d'embrasser, en amont, une période où les notions de psychisme, d'esprit ou d'inconscient occupent le discours intellectuel et scientifique et, en aval, les développements ultérieurs d'une histoire aux multiples chassés croisés. Il s'agira, en définitive, de retracer une pensée du cinéma qui a pris forme dans des sphères extrinsèques à celle-ci et qui ont été amenées, dans leurs investigations sur l'appareil psychique et perceptif, à appréhender le dispositif comme outil explicitant de manière plus ou moins profondes leurs considérations.

- 1 Voir à ce propos: François Albera, Maria Tortajada, "L'Épistémè '1900'", in *Le Cinéma, nouvelle technologie du XXe siècle*, Actes du colloque Domitor 2002 (Lausanne: Payot, 2004), pp. 45-62; Maria Tortajada, "Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie", in *CINÉMAS*, Vol. 14, n° 2-3 (automne 2004), pp. 19-51.
- 2 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 2001 [1969]), p. 19.

IMAGES OF THE SPANISH CIVIL WAR IN AMERICAN CINEMA:

1936-1939

Sonia García López / Ph.D. Thesis Project

Universitat de València

This dissertation is a part of the research project "Presencias españolas en el cine norteamericano / Spanish presences in American cinema", financed by the Ministerio de Ciencia y Tecnología de España (Spanish ministry of sciences and technology), which is, in turn, the Spanish contribution to the European and US bilateral macro-project, "Film Studies Program Europe/Hollywood: The Europeans in the American Cinema". This macro-project based on la Maison des Sciences de l'Homme de Paris, studies the influences and contributions of "Old World" countries to the American film production from the invention of the medium until today. This research includes both biographical data about film professionals who migrated to the United States (actors, directors, writers, technicians...) and the representation of European stereotypes (that actors, myths, types, landscapes...) in Hollywood studio films.

The Spanish civil conflict was the first war in which the lenses of photographers and filmmakers captured images in the front lines. In addition, it is a historical media event in as much as images of civilian pain circulated internationally for the first time, causing, as a consequence, a great impact that did not have any clear precedent up to this point in time.

Undoubtedly, the camera's mechanical apparatus is able to register a myriad of details that often escape the human eye. Moreover, the documentary image held a powerful epistemological status as an indexical record of the real, far beyond the heated debates in relation to the use of cinema as propaganda that were in vogue in the 1930s. What is more, this ruthless war was happening in a European territory, ever present through the press and cinematic images distributed daily, and was perceived as a prelude to a worldwide conflict the neighboring democratic states were bound to encounter.

In this sense, the social impact of the Spanish civil war was paramount and unleashed a great deal of international solidarity from countries such as France, Great Britain and the majority of Latin America. In the United States, the civilian movement (despite the non-intervention official policy of the state) was remarkable, and, functioned as a powerful point of reference that bound cohesively a series of emergent political movements that had come to existence in the first years of the 1930s.

Multiple stories that, one way or another, mythologized, and, consequently, legitimized a variety of political practices around the significance of the SCW and the international solidarity in relation to the *República* have become an essential part of the Spanish civil war as a discursive construct within the United States. More than the struggle to support a social and political cause, what was at stake was the need to define a series of U.S. symbols and national values.

From this angle, my dissertation attempts to analyze images of the Spanish civil war

in U.S. filmmaking. Cinema, as a mass media, is particularly suitable for my object of study for two reasons. On the one hand, it is the very medium in which the 1930s milieu's modes of representation and social problematics crystallize. In this respect, I have not chosen the list of films that compose my object of study following aesthetic criteria. Instead, each of them reveals a specific set of key issues in relation to the socio-cultural discourses at work in this time period. My goal is to re-construct the "epoch's eye" (following Baxandall's term) and trace a series of connections between these films and the tradition from which they spring in order to understand the historical conditions that enabled their emergence in U.S. society. I will address the use of images in relation to a series of diverse processes of historical reflection: the embedded contradictions of the documentary film, the possibility of using images as documents and, finally, the close relationship between cinema and history.

On the other hand, cinema, as a discursive apparatus (that produces stories), is endowed with a significant capability to create cultural models in as much as it feeds diverse communities of spectators with a series of stereotypes, cultural prejudices and representations. From this point of view, it is important to study the ways in which cinema produces meaning, and, ultimately, the variety of manners in which these representations intervene in the social field.

I take as a point of departure the understanding of films as cultural objects (analyzing the production history of each of them). In addition, I will pay close attention to their formal characteristics, and, from these detailed studies, I will attempt to reach a conclusion that sums up all my historical, cultural and cinematic analyses.

I have organized the study of films in two sections, one dealing with New York produced films and the other with Hollywood. These distinction is based on the fact that, as it is known, each of these industries works with different criteria, marking their films with a characteristic imprint, whether they are independent features or not.

Thus, the first part of my work deals with the study of images of the Spanish civil war in New York-based filmmaking. I will pay close attention to films such as *Spain in Flames* (Helen Van Dongen, 1937), *Heart of Spain* (Herbert Kline, 1937) and *Return to Life* (Henri-Cartier Bresson, 1938) as long as to other independent documentaries about the war in Spain.

For my purposes, it is fundamental to address the formation of a public sphere in relation to the war and the political debate regarding the U.S. non-intervention policy in order to analyze the films from the perspective I have outlined above. Consequently, I will emphasize the role of writers and journalists that took part in the Spanish war as a way to trace their influence in the creation of this political forum within the United States. The Francoist repression in Badajoz, the Gernika tragedy or the systematic Madrid bombings from the very beginning of the war are key events that deserve close examination.

Likewise, I intend to consider the work of graphic journalists such as Robert Capa, David Seymour or Henri Cartier-Bresson in terms of the dissemination of images of the war and their relationship with the cinematic ones. Then I will proceed to scrutinize the ways in which these images became an emblem for the Spanish civil war, contributing to the myth making that surrounds it throughout the 1930s and nowadays.

Through a close analysis of *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), I will demonstrate the issues outlined in this first section. I will study its production history and its circulation as well as the different mechanisms of symbolization at work in the film.

The second half of my dissertation focuses on Hollywood-produced films dealing with the Spanish civil war. I will analyze *Last Train from Madrid* (James Hogan, 1937), *Love under fire* (George Marshall, 1937), and also *Blockade* (William Dieterle, 1938), a film independently produced by Walter Wanger.

The detailed study of the latter film will allow me to address the politicization of the film world in the beginning of the 1930s as a direct consequence of the Great Depression, the arrival to Hollywood of European *émigrés* fleeing Fascism and Nazism, and the partial migration of the New York intellectual class – Dorothy Parker, Lillian Hellman, Dashiell Hammett or Ernest Hemingway – to work in Hollywood motion picture business.

Through the study of *The Spanish Earth* and *Blockade*, I will try to identify a series of elements that allowed the discursive construction of Spain and the Spanish people in the United States during the New Deal. Ultimately, I would like to trace the nature of the discursive practices that exist between a country in war that has been constructed as a secular space for myth-making and legend for U.S. intellectuals and travelers and, later the mass media, and a nation living a historical time in crisis, such as the United States in the era of the Great Depression, which was in the midst of re-negotiating its own identity as a country.

DU MANIVELEUR AUX "MESSIEURS EN GANTS BLANCS" HISTOIRE DU CHEF OPERATEUR EN FRANCE AVANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE: NAISSANCE D'UNE PROFESSION, INVENTION D'UN ART

Priska Morrissey López / Ph.D. Thesis Abstract
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Cette thèse, entreprise sous la direction de Jean A. Gili, a pour but de retracer les débuts d'une profession, celle du chef opérateur, des origines du cinéma à la mise en place du système organisationnel des studios au cours des années 30 et tel qu'il persistera au moins jusqu'à la fin des années 50. Le propos est centré sur la figure du chef opérateur qu'on peut définir selon deux critères: la prise en charge de la facture technique et esthétique de l'image (notamment les éclairages) et la direction de l'équipe-image (composée dans sa forme la plus aboutie d'un second assistant, premier assistant et second opérateur ou cadreur).

Les sources utilisées sont de plusieurs ordres. En premier lieu, bien sûr, les images animées et fixes nous aident à rendre compte de l'organisation du travail de l'opérateur, de repérer le matériel utilisé (photographies de plateau) et de confronter ce savoir au résultat final (analyse de l'image filmique). Le non-film – textes théoriques ou pratiques datant de l'époque observée, archives de production (par exemple, contrats de techniciens, devis et budgets), de tournage (correspondance), archives syndicales ainsi que la presse spécialisée – sont indispensables pour écrire une histoire du métier qui prend en compte son rôle, sa place et le type de reconnaissance auquel il a droit au sein du cinéma. Malheureusement, rares sont les sources orales permettant d'accéder directement à la période. Quelques entretiens sont réalisés mais la plupart du temps il s'agit d'enfants et/ou petits-enfants des personnes concernées.

Cette étude utilise les apports fondamentaux de la socio-anthropologie au service d'un discours historique. Les outils théoriques de la sociologie des professions, notamment artistiques (voir les écrits de P.M. Menger), les critères de rémunération, recrutement, formation, promotion sont analysés autant que le permettent les archives disponibles, dans une perspective chronologique. Mais plus que l'établissement d'une liste de faits et dates, d'une succession de personnalités, l'opération historiographique centrale est celle d'une recontextualisation, visant à établir, par la connaissance, un processus de construction, élaboration et transformation d'une pratique qui peu à peu s'institutionnalise. La recontextualisation, comme mise en discours significative, s'effectue à plusieurs niveaux: histoire des techniques du cinéma (par exemple, le passage de la pellicule orthochromatique à la pellicule panchromatique), histoire du cinéma (par exemple, l'apparition de la "star"), histoire de la lumière dans l'art (par exemple, le discours sur la lumière dans les années 20), histoire de la notion d'œuvre et d'auteur...

La première partie de la thèse est consacrée aux conditions d'émergence du métier. Dans une perspective proche de celle élaborée par Andrew Abbott (*The System of Professions*, 1988), on cherche à retracer le possible du chef opérateur en rapport avec l'évolution des autres professions cinématographiques: l'opérateur de projection, le

metteur en scène, le peintre décorateur qui devient architecte-décorateur, l'apparition de nouvelles professions telles que le maquilleur ou le photographe de plateau; mais également la progressive composition de l'équipe-image (apparition d'assistants)... Aux côtés de cette interdépendance professionnelle, si décisive dans la naissance du chef opérateur, d'autres conditions, techniques et esthétiques, ont permis son apparition. Il s'agit par exemple de l'introduction de la lumière artificielle comme lumière d'appoint à la lumière du soleil lors des tournages en studio ou le fait d'avoir choisi des lumières mobiles et donc maniables et flexibles.

Une deuxième partie est consacrée à la décennie fondamentale de 1916/8-1928. En effet, à partir du milieu de la Première Guerre Mondiale, une attention accrue au dispositif des éclairages et la prise en charge par l'opérateur de ces effets entraînent un changement significatif dans le savoir-faire et statut de l'opérateur. Le passage au studio noir dans la première partie des années 20, le remplacement de l'orthochromatique à la panchromatique, la création de l'ETPC (Ecole Technique de Photographie et Cinéma, dite "école de Vaugirard"), l'évolution des associations professionnelles vers un véritable syndicat mais également le changement de statut de la lumière dans l'art et tout particulièrement dans les discours et pratiques avant-gardistes (voir les textes de Dulac, Epstein...) vont bouleverser le métier d'opérateur, ses responsabilités techniques et artistiques. C'est durant cette décennie que les termes de "premier opérateur" et "chef opérateur" (ou "opérateur-chef") s'imposent.

Enfin, dans une troisième et dernière partie, il est question de l'évolution qui s'étend de la fin des années 20 à la fin des années 30, à savoir la consolidation d'un modèle et d'une image qui survivent à la Seconde Guerre Mondiale et dont on peut d'ailleurs toujours retrouver des traces dans les discours et pratiques actuelles, et ce, malgré les secousses et remises en cause qui surviennent avec la Nouvelle Vague. Le passage au sonore et la redistribution des rôles et statuts qui en découlent et surtout les événements politiques des années 30 (établissement de contrats-type, d'une convention collective) conduisent au renforcement de l'identité professionnelle du chef opérateur. Sur un plan esthétique, c'est la naissance d'une véritable école de la photographie française, un art subtil du noir et blanc. L'apparition de pellicules plus sensibles vers 1931-1932 et surtout l'arrivée d'opérateurs en exil politique, vont jouer un rôle fondamental dans la constitution de cet art d'ombre et de lumière. Venus d'Allemagne et plus généralement de l'Est, ces opérateurs arrivent en effet avec un savoir-faire technique hautement apprécié et un discours nouveau sur les responsabilités artistiques du chef opérateur.

Cette étude d'un groupe de personnes rassemblées sous un même dénominateur commun (un savoir-faire, une profession, un imaginaire) offre, entre autres, la possibilité de penser les relations entre le singulier et le tout, et, partant, de réfléchir aux notions de transfert et formation, d'écoles, de réseaux, de familles et de généalogies (fictives ou réelles, directes et indirectes).

FILM STYLE

XIII International Film Studies Conference

Udine/Gorizia, March 28-30, 2006

When looking at the question of style what strikes one immediately is that the meaning of this notion seems to come from its use, without it ever being really defined organically, especially when it comes to the sphere of cinema. References to the style of a period, a genre, a school, a movement or a director (where the notion of style merges with that of *work* and poetics) are in common use, but the definition of "style", as a way of identifying a method of analysis suited to studies of this concept, remains vague and lacking in effective systematization.

The XIII Udine International Film Studies Conference is dedicated to the analysis and study of the notion of style in cinema. The variety of approaches to this notion and its different fields of application, as well as the continuous updating of the forms and modes of cinematic narratives within a framework that is increasingly intermedial, all indicate that a study of this kind could lead to original results at a historiographical, theoretical and methodological level.

If style has traditionally been approached from a prevalently author-based perspective as a complex of typical and recurrent expressive and formal strategies that distinguish a film maker immediately and point to a clear identity, this Conference proposes to systematically abandon the sphere of "author-based styles" and focus its attention not on the individual dimension but on macro-systems. In line with the tradition of the conference we will also be paying particular attention to early cinema, without, however, forgetting the new directions suggested by the contemporary scene.

Here are a number of different directions studies could consider.

Defining a concept of style

There is still no definitive explanation of the notion of style in the cinema sphere. If we trace some general theoretical definitions in an "archaeological" sense and relate them to the context of film communication, what we find is a rather static framework that is not particularly useful for the purposes of analysis. If Roland Barthes claims that style is the antecedent of any linguistic problem, to such an extent that it becomes almost a biological entity, Susan Sontag is of the opinion that it only becomes visible in works of art when it reaches the extent of *excess* or *stylization*. The need to get away from a certain degree of epistemological vagueness goes hand in hand with the need to establish as a reference point the certainty that cinema products acquire their position as works and texts only when they construct a relationship with a communicative situation, every part of which is already defined. It is within this structure that a typology of film style must be looked for, by considering the need to analyse films on a cultural, textual and productive level. The fairly frequent recourse to notions of style formulat-

ed in the sphere of history and theory of the figurative arts has, after all, not produced particularly convincing results.

Standardising procedures intended as the consolidating and stabilising processes of linguistic-expressive strategy systems, that identify and become typical of a period, a movement or a school undoubtedly play a central role here. But at the same time how are we to explain the relationship between standardization and innovation in relation to style? Can style be conceived as a negotiation site?

Referring to formal strategies clearly draws attention to the importance that the level of expression acquires with regard to the concept of style. But what importance should we give to themes, t.i. semantic formalisation?

Early Cinema styles

In no other phase in film history has style been so debated over as in the origins of film and the phase that led to the cinema becoming institutionalized. The notion of style overlaps that of "genre" and in this direction a lot of work has been done to construct distinctive features and therefore to appreciate production companies and single products. Under this respect, there are many aspects that have yet to be studied in depth.

Style and technology

What are the effects of the development of cinematic technology on style and its notion? How does an established stylistic system incorporate new techniques and assign them a specific and original expressive functionality? And in what way, to move in the opposite direction, can the introduction of new technology change style?

In the framework of the wider question of technology, the study of the relationship between style and modes of production is without doubt one of the most explored topics, so what perspectives will future studies take? What is the potential of this approach, over and above the production context of the classical Hollywood cinema?

National/international style

Style can be seen as the expression of a culture, the expression of a national cinema (as shown in Barry Salt's studies). The foreshadowing of a national film style raises a series of considerations involving not only the moment of *production* but also that of the *consumption* of individual films. In the area between these two poles four fundamental analytical criteria have recently been established (Andrew Higson, Steve Neale).

In *economic-productive* terms it is important to establish how and to what extent a domestic cinema industry is required to construct a kind of cinema that is seen as being national.

On a *textual* level, the formal contents and structures of a nation's film need to be examined to establish the intertextual relationships in the context of a "national" culture expressed in other systems, such as music, literature, theatre, etc.

At the level of *consumption*, the nationality of films released in a certain period can be analysed as well as the type of paratextual products that activate and nourish these cinematographic practices.

Last of all, on an *ideological-discursive* level, the critical, theoretical and popular issues raised with regard to national cinema can be looked into.

Can these four guidelines alone cover all the issues involved here? Can the national

style of a film or group of films be defined using other parameters? Moreover, with regard to the processes and discussions that emerged in the first few years following the introduction of sound to cinema, is it legitimate to think of European cinema as "essential", in comparison with American movies, for example? In other words does European cinema belong specifically to Europe? Is there such a thing as a European film "style"?

Cinema and the other arts: matters of style

The question of style can be a particularly fertile terrain for refining studies into the relationships, exchanges, contamination and crossover between the cinema and other communicative and expressive spheres. From this point of view, to what extent do intermedial interaction and influences contribute to changing the notion of style and its parameters of identification? In 1919/20, for example, in Germany, style was a major factor in terms of economic competition as well as critical and theoretical analysis. Why have we forgotten these stages? The relationship between cinema and new media is another particularly interesting area. Ads, videoclips and short films are often recognised as influencing contemporary cinema, but in which contexts and what shape does this influence occur?

Style and genre

The film genre is the sphere in which the criteria of audiovisual *recognition*, *shaping* and *repetition* are regulated. Genres are always constructed with hindsight and their historical and social existence is based on pragmatic (i.e. the effects they are supposed to reach with regard to their audience), semantic (the constant themes that are referred to in their texts) or syntactic properties (the formal characteristics that regulate their communicative principles). Recent theories (i.e. Rick Altman, Mark Jankovich) tend to see film genres as mobile entities, constantly changing, underlining their relative character, dictated by material contingencies. Is there a clearly defined, certain, insurmountable boundary between style and genre or should both terms rather be ascribed to the same discursive family of narrative and linguistic "macrosystems"?

Style and acting performance

Just as we can speak of acting styles, acting itself can be considered to be part of a more general stylistic system: so what changes and influences result from acting performance? And how does the "general" style contribute to determining actors' performance?

Reception

Studies on cinematographic reception can make highly original contributions to the notion of style. Can style, like genre, function as a system of the audience's expectations and abilities? And in what way do factors such as criticism and audience affect the way a style develops? Can style, in its role as a communicative category, contribute to the definition of the spectator? What implications can be derived from comparing the notion of style to the notion of taste? What role does the paratextual apparatus of the film play in the construction of cinematographic style?

Closing date for proposal presentations: November 15, 2005

Any proposal received after this date will not be taken into consideration.

For further information and contacts:

Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali

Via Petracco 8

33100 Udine (Italy)

fax: +39/0432/556644 or +39/0432/556789

e-mail: udineconference@gmail.com *

www.damsweb.it/udineconference/*

* N.B. the e-mail address and web site of the Conference have changed.

MULTIPLE VERSIONS: CINEMA AND CONTEMPORARY VISUAL ARTS

IV MAGIS – GRADISCA INTERNATIONAL FILM STUDIES SPRING SCHOOL

Gradisca d'Isonzo, March 31 – April 9, 2006

MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School is promoted by the Università degli Studi di Udine, in collaboration with: Universiteit van Amsterdam, Universität Bremen, Ruhr Universität Bochum, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, Università degli Studi di Pisa, Univerzita Karlova Prague, Universitat de València, CineGraph Hamburg, Cineteca del Friuli, Cineteca del Comune di Bologna and with l'Università della Svizzera Italiana di Lugano (ITeM). *MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School* is an Intensive Program financed by the European Community through the Socrates Erasmus Program.

Starting from 2006, *MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School* will become a major activity of the *International Ph.D. Program in Audiovisual Studies: Cinema, Visual Arts, Music and Communication (Dottorato internazionale di studi audiovisivi: cinema, arti visive, musica, comunicazione)*, established by the Université Sorbonne Nouvelle – Paris III in cooperation with Università degli Studi di Udine, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano and Università degli Studi di Pisa.

From 2006, *MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School* will take place in conjunction with the secondary level Master Program in *Conception, Preparation and Preservation of Contemporary Visual Arts (Ideazione, allestimento e conservazione delle arti visive contemporanee – DAMS, Università degli Studi di Udine)*. This Master Program is organized in partnership with the LCC Department (Literature, Culture and Communication) of the Georgia Institute of Technology, Atlanta – USA and with the Contemporary Arts Centre of Villa Manin, Passariano, Udine (Centro d'Arte Contemporanea).

The 4th edition of *MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School* will focus on the relationship between *cinema and contemporary visual arts*, maintaining its early intent of offering an international occasion of debate and dialogue among academics, archivists, preservers, curators, critics, artists, students and young researchers. The Spring School intends to be an important contribution to international research projects dedicated to contemporary visual culture and the training of experts in the field of audiovisual and contemporary arts.

MAGIS– Gradisca International Film Studies Spring School will consist of lectures held by university professors, as well as meetings with artists, curators and galleries directors. Several workshops will be coordinated by international scholars and artists, while video and film screenings, contemporary art exhibitions and work groups on specific topics will also be offered. The Spring School activities are designed for Ph.D. students, graduate students, young researchers and young professionals in archives, museums and art galleries.

The scientific purpose of the School is not simply to think or re-think the idea of cinema as art, but also to investigate cinema as it is present in the contemporary arts: in *performance* and interactive installation, *software art* and *mixed media*, new forms of authorship and the use of practices typical of the cinematographic avant-garde, such as *cut and paste* or *found footage*.

What is at stake here, is the analysis of the transformations that involve cinema and visual arts in the *Google* era. That is, in the era of tele-presence and the crisis of the museum exhibition, the hybridization of subjective creativity (authorial and artistic) with Information and Computer Technologies, and the end of traditional modes of reception and consumption of film and the other arts.

The main fields of interest at *IV MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School* will be:

Technologies and materials: variable media, expanded cinema, mixed media

Multiple forms of the same event: performance, video-performance, video, video stills

Re-mediation processes of a language, text, and visual art work

Current relations between “artistic production” and “theoretical reflection”

Aesthetic concepts: multi-expressivity, synaesthesia, tactile dimension, interaction between the body of the work and the spectator’s body

Semiotic definitions: text, discourse, work/work of art, author, artist, spectator

Exhibition, preservation and restoration, the archive: know-how, institutions and cultural politics

Direct and indirect impact of new aesthetic forms, the effect of the apparatus on social practices: the complex and articulated process of production, circulation, transmission and reception of the work of art

Philological and historiographical work: methods and theoretical instruments

A section of the School will also be dedicated to the topic of multiple versions at the beginning of the sound era, developed and investigated in the three preceding years of the School.

For information and further details please visit our website:

www.damsweb.it

or contact us at the following e-mail addresses:

info@damsweb.it

masterdams@damsweb.it

SELECTED BY

SELECTED BY: RICK ALTMAN

Giusy Pisano, *Une Archéologie du cinéma sonore* (Paris: CNRS, 2004)

One of the oldest human dreams is the desire to store and reproduce sound in the same way that images can be replicated. Unless sound can be reproduced, it can't be properly studied, stored, or sold, and thus must remain unavailable for scientific and commercial exploitation. The history of attempts to domesticate sound is thus rich and fascinating, as Giusy Pisano demonstrates in her archaeology of sound cinema. This is not a history of cinema sound like Harry Geduld's *The Birth of the Talkies: From Edison to Jolson*. Where Geduld concentrates on those who applied existing ideas about sound to cinema (De Forrest, Case, Sponable), stressing Phonofilm, Vitaphone, and other 1920s sound systems, Pisano offers a complete overview of the ways in which the Western world learned to document and reproduce sound events.

The book's first section explores the sound-oriented myths and dreams of antiquity (the statue of Memnon) and the Renaissance (Rabelais' *paroles gelées*), the magical approach of early moderns (Athanasius Kircher, Giambattista Della Porta, Etienne-Gaspard Robertson), and the 18th century's increasingly experimental science of sounds, with its emphasis on the production of automatons capable of reproducing the mechanisms of the human body. Moving into the 19th century, Pisano concentrates on the all too neglected figure of Thomas Young, one of the first to devise an adequate method for transcribing movement, eventually successfully applied to transcription of the vibrations produced by sound. Though Pisano makes it clear that her principal domain is France in the 19th century, the international nature of

reflections and experiments on sound regularly takes her far afield. The clarity of her summaries of important developments is most welcome.

Once Pisano reaches the mid 19th century, her earlier broad coverage joins the more familiar history of phonography. The usual suspects thus make their appearance here: Léon Scott de Martinville, Helmholtz, Marey, Muybridge, Alexander Graham Bell, Edison, Berliner. In a final section, Pisano provides in-depth coverage of the many late 19th century attempts to synchronize sound and image.

Based on substantial new research into a wide range of documents and materials (patents, laboratory instruments, projection systems, contemporary claims and reviews, catalogues, technical documents), Pisano's work adds substantially to previous work in this domain. Her ability to handle technical writing in several languages gives her work a breadth not seen elsewhere. Whether she is dealing with myth, magic, or science, Pisano does a first-rate job of explaining not only the details of each theory, but also their general import and relation to other theories. The book also benefits substantially from several dozen well-chosen illustrations.

SELECTED BY: THOMAS ELSAESSER

Kirsten Baumann, Rolf Sachsse (eds.), *Moderne grüße/Modern Greetings. Fotografierte Architektur auf Ansichtskarten 1919-1939/Photographed Architecture on Picture Postcards 1919-1939* (Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2004)

One of the most famous examples of international modernism in architecture is the Weissenhofsiedlung near Stuttgart, a housing complex designed in 1927 by

Mies van der Rohe, with purpose-built homes by Le Corbusier, Peter Behrens, Bruno Taut, J.P. Oud and a dozen other renowned architects from the 1920s. Weissenhof's fame rests, however, also on its notoriety: it became well-known partly thanks to a photomontage which denounced the white, flat-roofed cube-shaped building ensemble as an "Arab village," depicting it complete with camels, a lion and burnus-clad Bedouins. Besides the fact that this anonymous, racist image used the typically left-wing technique of photomontage, what strikes one is that it circulated as a (hand-coloured and sepia) postcard well into the 1940s: playful, insidious and financially very successful. Yet for there to be this cartoonish "take" on the Weissenhofsiedlung, there must have been an "original," presumably also a postcard. And so it turns out to be: via its diffamatory "faking" of a famous urbanist landmark, a visual medium of modernity comes into view that has so far largely escaped scholarly attention: the architectural postcard.

Modern Greetings, the book under review, allows us to re-assess what this medium was capable of, with respect to modern architecture in the inter-war years. It is in many ways an eye-opener. Originating as the catalogue of a touring exhibition in 2004 organized by the Bauhaus Dessau, itself based on the private collection of Bernd Dicke, a German designer of note, the handsomely printed volume comprises 180 reproductions of mostly black-and-white or sepia postcards. They show some of the outstanding monuments of the modernist movement in Germany, focusing among others on buildings and housing projects by Peter Behrens, Otto Bartning, Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Hans Fahrenkamp, Ernst May, Hans Poelzig, Fritz Hoeger, Otto Häsler and many oth-

ers, but here grouped according to location and city, as one would expect with picture postcards: Stuttgart, Frankfurt, Cologne, Dortmund, Düsseldorf, Hanover, Bremen, Hamburg, Berlin and Breslau (now Wroclaw, Poland).

As a film historian, I was captivated by what the volume told about several unanswered questions that had puzzled me over the years, while working on the cinematic representations of modernist architecture. For instance, why was it that so few of these landmark buildings and housing schemes of *Das neue Bauen* (the new urbanism) were depicted on film? Why were there, with the exception of Hans Richter's *Die neue Wohnung*, virtually no films, either documentary or avant-garde, that celebrated this key aspect of modernism? What had happened to the famous alliance between CIAM, the Congrès international des architectes modernes, and CICIM, the Congrès international du cinéma indépendant moderne, meeting in La Sarraz in June 1928 and 1929 respectively?

Somewhere, I felt, a link was missing, a factor had been overlooked, our premises were misconceived. In trying to account for the lack of the landmarks of modern architecture recorded on film, I eventually came across statements by architects themselves, notably Bruno Taut and Walter Gropius who, while in other respects enthusiasts of (avant-garde, as well as popular) cinema, nonetheless expressed reluctance to have their buildings filmed. In cases where they did allow a film camera, they tended to use only certain shots in order to illustrate their books, articles or pamphlets. The reason was in one sense simple enough: it was a matter of power and control. Architects felt that with film they could no longer control the angle or point of view from which their building was viewed. Hence their marked prefer-

ence for still photography or single frame enlargements.

In another sense the issue was more complex and revolved around an unresolved tension between movement and stasis in modernism in general. Modernist architecture, with its reliance on straight lines, on geometric forms and the grid – in contrast to expressionist architecture – did not always come to terms with motion and mobility, those key signifiers of the city and modern urban life. As counter-example confirming this point one could cite Pierre Chenal's film *L'Architecture d'aujourd'hui* (1931) about three of Le Corbusier's villas, and especially his masterpiece, the Villa Savoie in Poissy. There, one sees the architect himself arrive in his car and rapidly traverse the entrance, before taking Chenal's camera on a guided tour through the rooms and on to the balcony. The editing – at once Russian montage and continuity editing – creates a kind of cinematic equivalent of the architectural promenade, providing a carefully controlled way of experiencing the building with one's body, but here led and controlled by the architect himself. After seeing the film, Siegfried Gidion is supposed to have said: "Only film can make the new architecture intelligible," a quote more often used to bridge the gap between architectural and filmic practice rather than to explain it.

Part of this gap is indeed addressed (and filled) by *Modern Greetings*. For it seems with the postcard, the architect could have it both ways. A popular medium, with a potentially wide circulation, it gave the architect a medium of motion and mobility while not obliging him to relinquish the control over how a building is seen. The brief historical excursus supplied in *Modern Greetings* by Rolf Sachsse explains the place of the architectural postcard within the history of the

postcard, focusing on questions of economics and printing technique as much as on aesthetics, taste and fashion.

The modern postcard goes back to 1870, when the single printed piece of card with specified dimensions was licensed by the (German) Post Office for private use. A by-product of the military (its trial run was as field post in the Franco-Prussian War), it was cheaper than a letter, and permitted messages to circulate more quickly and more efficiently. But the postcard also opened up a new communication space between the private (breaking the much-prized confidentiality principle of the letter) and the public (the text was now as accessible as the address). The ambivalence of public and private can be extended to a similar ambivalence concerning sender and addressee. Postcards soon became kitschy, frivolous, "naughty" and often enough pornographic: ways of teasing prying eyes, embarrassing the addressee and daring the censor. The visual riddle, the rebus picture and the photo-montage were favoured visual modes. Thus, precisely because of the public nature of an essentially private communication, the message on a postcard has always a particular rhetorical thrust, being as much a meta-message as a message: boast, boost and self-advertising are never far, especially when the holiday postcard is sent from fabulous destinations to those unlucky enough to have stayed at home.

A similar principle perhaps obtains in the architectural postcard. Rather than showing a beach, a cathedral, a local market or the hotel, on which the sender has figuratively inscribed his own presence, in order to gleefully or regretfully underline the addressee's absence, the architectural postcard obeys a symmetrical, but inverted semiotic rule: the general absence of people makes the building into the *dramatis persona*, while its

sculptural prominence invites curiosity by invoking the invisible-visible presence of the building's creator. The architectural postcard thus functions as much as a visiting card identifying an architect as author, as it is a card recording a visit to an architectural site.

For what the images reproduced in *Modern Greetings* quite insistently raise are questions of scale and of human presence. Scale: the architectural postcard is recognizable as a distinct visual genre because of the quasi-uniformity of the perspective chosen, in particular, the relation of horizontals to the vertical axes and the function of the white margins as a picture frame, suggesting depth and recess, but also isolating the building and turning it into an abstract shape. Given the diversity of the photographers (some known, but many anonymous), it is remarkable how consistently the position of the camera takes either a bird's eye view or assumes the street-level as eye-level, tilting upwards. Equally typical is the emphasis on the diagonals, and the over-angle rather than head-on position generally chosen for the exterior of a building. Taken together, these stylistic choices lend to most of the sites a forward-thrusting aspect, reminiscent of Lumière's train, roaring into the station or a ship's bow and thus perhaps not unconnected with the decade's craze for ocean-liners – an effect emphasized by the choice of blue skies, with just a hint of attractively picturesque cumulus clouds. Ernst May's Römerstadt building in Frankfurt or Fritz Höger's Chile House in Hamburg are icons of architectural history precisely because there seems to be only one angle under which they can be viewed – the one immortalized by the postcard.

Human Presence: virtually every building is set in streets that are all but deserted of traffic, people or pedestrians. This

absence of human figures is characteristic for the "new way of seeing" which architectural photography took over from the New Objectivity and has in common with the minimalist trends in modern photography generally. As the book's cover puts it: "Credit for the shrewdly calculated effect made by this visionary architecture is due to the photographers [...] whose 'camera eye' staged factories and high-rises as radiant cubes and sculpture on a superhuman scale."

The sculptural aspect – achieved at the price of voiding the site of the human user – is in some ways a provocation, but also that which most fascinates the eye. These postcards already appeal to the collector, rather than invite to be sent. A fetishism of possession creeps into one's gaze that Jean-Luc Godard so brilliantly satirized in *Les Carabiniers* (1963): for his heroes postcards are the spoils of war, to have the image is to own what it represents. Architectural postcards, we learn, were mass-produced to be handed out at trade fairs, sold on site, or given away by the architect. Pioneers in this respect were Erich Mendelsohn and his clients, the Schocken Brothers. For their department store chain in Germany, Mendelsohn not only designed distinctive buildings, whose elegant curves, white bands of masonry, alternating with broad expanses of glass virtually defined modern shopping. By incorporating the lettering into the facade and making sure the building looked as spectacular at night, lit with neon lights, as it did in daytime, he underscored the tendency of architecture to become a visual medium in its own right, over and above it being built space, and functioning in a multi-media context. Indeed, Mendelsohn's Schocken buildings, made famous through the postcards, on sale and on display at the checkout, could be said to be among the first conceptual forays into an all-encom-

passing corporate design (after Behrens and his AEG factory), in which the thrusting yet modulated outlines as reproduced on the postcards are the key element: at once trademark and advertisement, with the logo the building and the building the logo. It required the pictorial isolation and monumentalisation as enacted in the architectural postcard, to generate such an image culture around these modernist cubes, with their soaring diagonals.

Thus, the mobility of thrust and recess, and the energy of elevation and scale ultimately rest on an almost baroque *trompe-l'oeil* effect. Such *mise-en-scène* mimics elements of the cinema, while keeping the human figure at the edge or altogether off-frame. However, the point for us is surely to see the postcards in context: a popular medium serving another, elitist medium, while not forgetting their ironic and even anachronistic relation to each other, with an older medium "borrowed" by a new age, as if to subtly allude to the traditional juxtaposition of "the old" and "the new," of "before" and "after" so stereotypically employed in advertising, in instructional films and when propagating social progress. Perhaps one of the first successful blends of avant-garde culture and popular culture, the architectural postcard did so well in the late 1920s, because by then, several of the technical media – photography, design, architecture, typography, printing and publishing – had begun to discover their mutual interdependence. Leading figures had become aware of synergies that could be realized when industry and the avant-garde, commerce and high concept design worked together, however warily they might have eyed each other. That the cinema in all this remained so marginal is still something of a mystery, and seems to indicate that it was probably not yet perceived as the medium of urban modernity we now tend to recognize it as, *Metropolis*

(1927), *Man with the Movie Camera* (1928), and *Berlin. Symphony of a Big City* (1927) notwithstanding. Or perhaps, making films was simply too expensive, and the chances of distribution by then too uncertain for architects and their clients to invest in them: the postcards as established mass-medium at once substituted for the moving image, and sacralised the sites and buildings they so theatrically put on show. Even as they reduced them in scale, they made them circulate and kept them on the move. An ephemeral medium, but mass-distributed, the postcard raised the new architecture's recognition factor, which in turn was the ground on which its images grew into the clichés and the icons they became.

Which brings me back to the ambivalence I noted among modernist architects, with respect to movement, mobility of the gaze and the human point of view. Ambivalence, more than outright rejection. Le Corbusier, the very embodiment of the plan, the grid and the cube, and the man who famously said that the modern house was a machine to live in, was also acutely aware of the dilemma of how to "take in" modern architecture. He once remarked: "Arab architecture teaches us a valuable lesson. It is best appreciated on foot. Walking – you have to walk through a building with a changing viewpoint to see the articulation of the building deployed. It is the opposite to that of baroque architecture, which is conceived on paper around the fixed vertical axis. I prefer the teaching of Arab architecture." Could it be that by calling, among others, Le Corbusier's contribution to the Weissenhofsiedlung an "Arab village," the photo-montaged postcard was not so much proffering an insult, as paying a compliment – if utterly unintended? Did it speak truer than it knew about how modern housing should be perceived, experienced, lived in – on the far side of

either the God's eye view or the frog's eye view, but at the scale of the human body, and at the pace of the human foot? Or put the other way, was it the "naughty" postcard – as the medium of a more popular but also more populist-demagogic imagination – that took revenge on the modernism which had appropriated it, by trying to ennoble it? Evidently, the battle over European modernism and modernity had only just begun, and the fact that the word "Arab" should be at the centre must strike us today as uncannily prophetic.

SELECTED BY: ANDRE GAUDREULT

Irène Bessière, Jean A. Gili (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Problématique des sources* (Paris: Institut National d'Histoire de l'Art/Maison des Sciences de l'Homme/Centre de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma et Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004)

La France, du moins celle de la recherche en cinéma, a, on le sait, fini par retrouver sa fibre historienne. Ce n'est qu'un juste retour de balancier pour une nation qui avait donné au monde ses seuls historiens du cinéma d'envergure mondiale (Sadoul et Mitry). Comme le font remarquer dans leur "Avant-propos" (p. 5), les deux responsables de la publication de cet ouvrage, on a en effet vu, au cours des années 80, les questions d'*histoire* du cinéma reprendre, lentement, leur place aux côtés des questions de *théorie* du cinéma. Après une période, assez longue tout de même (en gros les années 70), au cours de laquelle l'Histoire n'avait plus du tout bonne presse, et au cours de laquelle les études cinématographiques réussissaient avec brio, mais sans l'Histoire, leur

installation au sein de l'institution universitaire, les études historiques ont donc finalement repris du poil de la bête, dopées en cela par une conjoncture nouvelle ayant notamment vu l'émergence d'une structure nationale particulièrement productive: l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma. Cette association, qui est l'une des forces à l'origine de la publication de l'ouvrage examiné ici, a été fondée en 1984, dans la foulée du renouvellement d'intérêt envers le cinéma des premiers temps (dont le coup d'envoi avait été donné par le Symposium de Brighton en 1978, organisé par la Fédération internationale des archives du film), où les chercheurs anglais et nord-américains avaient d'ailleurs tenu le haut du pavé (la France en avait été relativement absente, si ce n'est de la participation de Noël Burch, chercheur français d'origine américaine, comme on sait). Pour François Albera, qui signe l'une des introductions à l'ouvrage, ce mouvement de redécouverte du cinéma des premiers temps a d'ailleurs "donné naissance au plus formidable bouleversement épistémologique que l'histoire du cinéma ait connu" (p. 12).

On peut penser que l'onde de choc provoquée par le militantisme soutenu de l'AFRHC depuis sa fondation y est vraisemblablement pour quelque chose dans la création, en bout de ligne, du contexte ayant favorisé l'intégration récente du cinéma dans le champ scientifique de l'Institut National d'Histoire de l'Art. L'ouvrage qui nous intéresse ici, intitulé *Histoire du cinéma. Problématique des sources* – sous la direction d'Irène Bessière (de l'INHA) et de Jean Gili (de l'AFRHC) –, constitue les Actes du colloque, qui s'est tenu en novembre 2002, inaugurant ladite intégration.

Il y a donc eu solution de continuité entre les années 60 et les années 80 dans le développement et l'expression de la

pensée historienne en France, eu égard au cinéma. On peut mesurer l'impact de cette rupture en prenant simplement connaissance du fossé qui sépare les chercheurs d'aujourd'hui d'une génération d'historiens dont l'un des derniers survivants, Jean Mitry lui-même, pouvait se permettre d'avancer (en 1979-1980, dans une lettre à Barthélémy Amengual) qu'il était "le seul capable de traiter du cinéma *mondial* des origines à 1918", en raison notamment de la disparition supposée des films et des documents, et de la disparition, tout aussi bien, des témoins autres que lui. Ce que ne savait probablement pas Mitry, à l'époque où il écrivait ces mots, c'est que se préparait, précisément en 1979-1980, un vaste mouvement mondial de redécouverte du cinéma datant, précisément, d'avant 1918... Un mouvement qui allait permettre aux historiens de la nouvelle génération de voir cent fois plus de films que Mitry lui-même n'aura pu voir, alors qu'il était encore tout jeune enfant (sinon, encore un nourrisson...). Rappelons que l'historien est né alors que le XXI^{ème} siècle avait déjà au moins sept ans (sinon quatre, les sources divergent) et on imagine comment il a pu se considérer comme un bon "témoin" des films qui sont passés dans un cinéma près de chez lui avant qu'il n'ait l'âge de raison (il a eu, au mieux, 7 ans en 1911, si ce n'est 1914)... Jean-Loup Bourget (qui rappelle la chose dans son texte, p. 258) ne s'y trompe pas, qui critique la "confiance que Mitry fait à des souvenirs datant de soixante ans, et, plus gravement, la conviction implicite [...] que lorsqu'on a vu un film (de préférence lors de sa diffusion initiale), c'est une fois pour toutes." D'où la conclusion, qui s'impose à Bourget, comme une évidence: "On a là, en quelque sorte, la caricature d'un point de vue d'"historien" persuadé de travailler sur un objet par définition disparu, alors que s'il est vrai que

les conditions de réception initiales ne peuvent être, *stricto sensu*, reproduites, l'objet 'film', dans bien des cas, reste ou redevient non seulement accessible, mais vivant, même s'il a changé de forme et surtout de fonction."

Les évidences des uns – les évidences d'aujourd'hui – ne sont en tout cas pas celles des autres – ou, si l'on veut, celles d'hier... C'est ce qu'on se dit, aussi, lorsqu'on lit l'ensemble des textes de cet ouvrage qui, parfois explicitement mais le plus souvent de façon implicite, prennent la forme d'une critique de la façon que l'on a eue, en France notamment, de faire l'histoire. Entre, d'une part, les "Considérations introductives" d'un François Albera (sur "la nature des sources en histoire du cinéma"), d'un Jean A. Gili (sur les lieux et les conditions d'archivage) et d'un Christian Delage (sur la mise en œuvre des sources) et, d'autre part, les "Trois remarques en guise de conclusion" d'un Jean-Loup Bourget, se succèdent, dans cet ouvrage, une série de textes portant sur la question, épineuse, des sources en histoire. Des textes qui proviennent d'archivistes et, à la fois, de chercheurs universitaires, dans une alliance caractéristique du développement de la recherche en histoire du cinéma au cours des vingt ou trente dernières années.

Comme l'écrit Albera (pp. 12-13), le colloque tentait donc de dépasser et de dénoncer, par ses travaux, le "système de représentation et de valeurs largement construit sur l'ancien discours historique, l'histoire linéaire de l'évolution du cinéma depuis 1895 tel que les historiens improvisés des années trente à cinquante la constituèrent, le 'panthéon' de chefs-d'œuvres et de grands auteurs." Le pari est bien tenu, il faut le dire, notamment lorsque l'on prend en considération la teneur des diverses pétitions de principe qui soutiennent le discours des participants. Les pétitions de principe novatri-

ces, qui sont développées et mises en acte dans ce volume sont, en effet, légion.

On a, d'un côté, un Edouard Arnoldy ("De la rumeur infinie des archives. Questions posées aux fins d'une histoire de la production culturelle") qui, dans son analyse d'inspiration foucauldienne, montre bien comment "le document n'est pas l'histoire", mais doit plutôt être considéré "comme un *symptôme* de l'histoire" (p. 34). On a, aussi, l'intéressante proposition de Frédérique Berthet ("Produire des archives, archiver la production cinématographique"), qui montre comment l'historien peut, face aux images "virtuelles" de films qui n'ont jamais été réalisés, mais dont les divers projets sont documentés, être amené à lire comme des images les textes conservés dans les archives de ces projets avortés: "Que l'on lise le texte comme une image, que l'on considère les représentations imaginaires qui sont mises en mouvement par le textuel [...], il est séduisant de penser ici que le cinématographique non filmique produit également des images" (p. 50). Pour sa part, Dimitri Vezyroglou semble répondre comme en écho à Berthet, dans un texte portant comme titre "Questions de perspective. Les archives personnelles et l'histoire culturelle du cinéma à travers le cas d'Abel Gance" et dans lequel l'auteur plaide pour une prise en compte par l'historien, dans son étude, du fantasme et du non-advenu. Ainsi le chercheur montre-t-il comment l'étude de certains projets qui n'ont pas abouti permettraient tout de même "de reconstituer [...] une partie de l'univers culturel et historiographique" d'une période (p. 158): dans le cadre d'une histoire culturelle, l'histoire du cinéma ne doit pas se limiter à la réalité de la "matérialisation [des œuvres] sous forme de film."

La fracture entre l'Ancien et le Nouveau passe aussi, et de façon particulièrement rafraîchissante, par le très beau texte de

Christophe Gauthier ("L'invention de l'archive: Georges Sadoul, historien") à propos des conditions (dramatiques) de travail que Sadoul a connues, à l'époque notamment de la guerre 1939-1945. Ce texte nous apprend beaucoup. Notamment, sur les conditions dans lesquelles Sadoul a été obligé de faire son travail. Mais il nous apprend beaucoup aussi sur les contradictions qui traversent l'historiographie française, même celle d'aujourd'hui. On ne peut en effet s'empêcher de trouver douteuses certaines métaphores utilisées par Gauthier. Certes, l'historien finit toujours par se transformer en écrivain mais il doit, à ce qu'il semble du moins à l'auteur du présent compte rendu, toujours user de prudence lorsqu'il "romance", ne serait-ce qu'un tantinet, ses propos. Ainsi est-ce ce qu'aurait dû faire Gauthier lorsqu'il se permet de se référer, sans guillemets, à Louis Lumière comme "l'inventeur du cinéma" (p. 178) et comme le "père du cinéma" (p. 182). Le fait de ne pas prendre de pincettes pour focaliser sur l'un des nombreux "inventeurs du cinéma" et le sacrer ainsi "père" de ladite invention est une attitude inadmissible aujourd'hui. Quand les frères Lumière se sont intéressés aux *vues animées*, celles-ci existaient déjà depuis plusieurs années – notamment chez Edison –, et ce que Louis Lumière a inventé ce n'est, finalement (gare au pavé dans la mare!), qu'un (n'ayons pas peur des mots) *projecteur* d'images. Un *très bon projecteur*, certes, mais un projecteur tout de même... Si l'historien doit faire des efforts pour éviter l'historicisation à outrance du regard qu'il porte sur les choses, il doit aussi faire l'effort minimal d'imaginer l'importance toute relative que représentera la *projection sur une toile* des images animées, une fois que les toiles auront disparu de la surface de la terre et qu'elles auront été remplacées de façon définitive par des écrans qui utiliseront un autre

type de "technologie" (c'est ce qui nous guette). Ce qu'on cherchera alors à identifier ce n'est peut-être pas celui ou celle qui a pu trouver le moyen de (pro)jeter les images animées sur une toile, mais celui ou celle qui a pu leur insuffler la vie, les faire ainsi se mouvoir de façon apparemment autonome, de leur donner une âme. Littéralement: de les animer... Paradoxalement, Gauthier est le premier à soutenir, quelques pages plus loin (p. 184), que "le cinéma [...] est une invention collective". Quant à la sacralisation de Louis Lumière, toujours par le même, comme le "premier des cinéastes" (p. 182), on comprendra que la métaphore qui est à l'œuvre cette fois-ci fait l'impasse sur la distance qui sépare le cinéma des premiers temps de l'institutionnalisation du cinéma et de son accession au royaume des arts. Peut-on vraiment parler de Lumière, qui n'aura finalement tourné que quelques films de 50 secondes chacun, comme d'un *cinéaste* sans enlever au mot toute sa substantifique moelle?

L'ouvrage dont il est ici rendu compte aligne par ailleurs quelques articles qui mettent au premier plan certaines considérations bien "franco-françaises", à propos notamment des difficultés générées par la tension entre, d'une part, ceux qui gèrent des archives ou qui mènent leur réflexion sur l'histoire du cinéma *depuis Paris* et ceux qui, d'autre part, exercent *depuis la province* (texte de Michel Cadé et de François de la Bretèque, sur l'Institut Jean Vigo). Ou, encore, sur les conditions laborieuses ayant présidé à la naissance des diverses institutions françaises vouées à la conservation des archives françaises (Michel Marie). Ou, encore, sur les travaux de la commission de recherches historiques de la Cinémathèque française (Bernard Bastide).

Les Actes du colloque "Histoire du cinéma. Problématique des sources" sont complétés par des textes d'autres chercheurs

français (Michèle Lagny, Martin Barnier, Noël Herpe, Tanguy Perron) et de chercheurs étrangers (Leonardo Quaresima, Gian Piero Brunetta). L'ensemble est suivi de quelques-uns (quatre, en fait) des textes des communications livrées lors des journées d'étude préalables de juin 2001.

SELECTED BY: MICHÈLE LAGNY

Susan Hayward, *Simone Signoret, The Star as a Cultural Sign* (New York-London: Continuum, 2004)

Dans son ouvrage, Susan Hayward considère Simone Signoret à la fois comme un monstre sacré, et comme un "texte", qui ferait office de "signe culturel". Visiblement très concernée par son objet, l'auteur nous en donne une image à la fois précise et attachante dès les premiers chapitres consacrés à la mise en place du personnage. D'origine juive (le nom de sa famille paternelle, installée en France dès 1923, est Kaminker) et d'implantation parisienne (elle vivra l'essentiel de sa vie rive gauche, entre Saint-Germain des Prés et la place Dauphine), elle fréquente très jeune les milieux intellectuels de gauche, qui décideront de son orientation politique. Après sa rencontre avec Yves Montand, les prises de position du couple pendant la guerre froide en font le symbole des sympathies "communistes", alors très mal vues. Puis, après 1960, elle s'investit ouvertement contre la guerre d'Algérie, en signant le Manifeste des 121. Toute sa vie, elle restera une image de l'engagement politique de gauche, quelles qu'en soient les conséquences pour sa carrière. L'autre dimension qui attire visiblement la sympathie et l'admiration de l'auteur est celle d'une profonde humanité, marquée par la souffrance à la fois psychologique et physique, et sa capacité à assumer les trans-

formations de son corps: beauté éblouissante, magnifiée dans ses premiers films, elle devient dès la moitié des années 60 une femme alourdie, prématurément vieillie, mais parfaitement capable d'assumer de nouveaux rôles jusqu'en 1982.

Actrice française qui connaît ses premiers succès dès l'après-guerre (par exemple dans les films noirs, comme *Dédée d'Anvers*, *Impasse des deux anges* ou *Manèges* entre 1947 et 1949), Simone Signoret devient une star nationale au début des années 50 (en particulier avec *Casque d'Or*, *Thérèse Raquin* et les *Diaboliques*, entre 1952 et 1955) avant d'émerger comme star internationale avec *Room at the Top*, en Grande-Bretagne, en 1958 (qui lui vaut un Oscar en 1960). Peu utilisée par la Nouvelle Vague, parce que trop liée au "cinéma de qualité", elle continue pourtant sa carrière (quarante-cinq films en quarante ans) dans des films grand public, avant de tenir de brillants rôles de femmes mûres marquées par un destin difficile (en particulier celui de *La Veuve Couderc*, et celui d'une femme de ménage qui se voit en héroïne de roman populaire, dans *Rude Journées pour la Reine*). Cette permanence à l'écran, dans des films dont le succès perdure malgré les transformations profondes du cinéma entre la fin des années 40 et le début des années 80, et la modification de la figure même de l'actrice, explique le terme de "monstre sacré" qu'utilise Hayward, qui consacre deux autres chapitres à des aspects peu souvent pris en compte: l'échec au théâtre, et le succès à la télévision, notamment avec la série *Madame la juge* en 1978.

Il ne s'agit pas d'une simple biographie d'actrice: ce qui intéresse ici Susan Hayward, ce sont les images construites par ses rôles successifs, soit influencées par certains stéréotypes (la femme fatale, au début, la mère protectrice, à la fin) soit liées aux modifications de son physique,

mais qui sont ici vues comme symptômes de la condition féminine. On pourrait penser à une thèse féministe, mais les analyses proposées dépassent le simple constat sur la situation des femmes et ses représentations au cinéma, sans entrer dans des revendications justifiées par la "guerre des sexes". Ce que tente le livre, c'est de faire de cette figure, à la fois image filmique et femme engagée, un "signe culturel". En présentant la chronologie de la double vie, filmique et réelle, de Simone Signoret sous forme de succession de "chronotopes", d'ailleurs non linéairement disposés, Hayward tente une conceptualisation de la figure féminine dans son épaisseur spatio-temporelle, et dans les variations et les mutations que celle-ci subit. Parler de chronotope renvoie évidemment à Bachtin, dont l'analyse se fonde sur des textes, qui insèrent leurs personnages dans une construction spatio-temporelle propre au roman: ainsi, Signoret devient-elle un texte à déchiffrer, un système de signes à percevoir différemment selon des points de vue spatio-temporellement définis: par exemple le chronotope 5 (1960-1985) marqué par les transformations de sa féminité et celles du cinéma, se différencie, tout en l'englobant, du chronotope 4 (1950-60) limité à la construction d'une "femme intelligente", "inéluçtablement le sujet de son propre désir" (p. 18), émergeant du stéréotype de la "garce" traditionnelle.

Ce qui fait "texte", c'est le corps de la star, scruté à travers ses films. Cette posture analytique, choisie et clairement formulée dans l'intéressant chapitre 2, "The Actory Body and the Body Political", constitue la plus grande originalité du livre: le "star-body", tant dans les transformations de la corporalité de la femme que dans les gestuelles de l'actrice, est étudié grâce à une série d'analyses filmiques, à la fois à travers les rôles mis en scène par les intrigues et à travers le jeu d'actrice. Celui-ci

est caractérisé par son minimalisme (en particulier par la restriction du geste) et son efficacité (notamment les jeux de regards et des lèvres, et la sonorité de la voix). L'hypothèse de Susan Hayward est qu'ainsi, sous l'apparence de rôles stéréotypés, reproduisant des images mythiques (au sens où l'entendait à la même époque Roland Barthes), Signoret réussit à bloquer la construction idéologique du féminin, et à tracer la figure d'un sujet désirant, dont l'attrait sexuel ne s'efface pas avec l'âge et la laideur, mais au contraire s'affirme dans l'authenticité de sa présence, qui lui donne un pouvoir magnétique: "She offers pleasure in viewing the star body in a non-voyeuristic way. The erotics are palpably there, albeit explicitly absent" (p. 44).

SELECTED BY: VICENTE SANCHEZ-BIOSCA

Alberto Elena, *Romancero marroquí: le cinéma africaniste pendant la Guerre Civile* (Madrid: Filmothèque Espagnole, 2005)

Notre époque de commémorations n'a pas cessé de trouver son écho dans le cinéma. Ainsi, la guerre civile espagnole – l'anniversaire des soixante ans du début des hostilités aura d'ailleurs lieu en 2006 – est encore source d'une ample production bibliographique, cinématographique et télévisuelle. La restauration par la Filmothèque Espagnole de *Romancero marroquí* film qui fut présenté au 57^{ème} Congrès de la FIAF (Rabat, avril 2001), à partir de matériaux cédés par le Bundearchiv-Filmarchiv (Berlin) et la Bibliothèque Générale et les Archives de Tétouan, revêt, cependant, une importance de premier ordre. D'une part, il s'agit d'un film de propagande lié aux projets du colonel Beigbeder d'obtenir le soutien des secteurs nationalistes marocains envers

l'armée et la politique nationale pendant la guerre. D'autre part ce film constitue un exemple très significatif du cinéma ethnographique dédié au Maroc, réalisé par un sérieux connaisseur de la culture et de la langue arabe (aussi étrange que cela puisse paraître, Beigbeder en était un), et dont bon nombre d'images sont l'oeuvre de Carlos Velo, le documentaliste qui s'exilerait volontairement peu après, partisan d'une ligne de conduite productive inspirée de Grierson et Dovženko. Enfin, le film *Romancero marroquí*, réalisé par Velo (qui n'apparaît pas au générique) et Enrique Domínguez Rodiño en 1938, correspondit à un pic de collaboration entre l'Etat franquiste (par le biais du Haut Commissariat d'Espagne au Maroc) et l'Allemagne hitlérienne, le montage du film ayant été effectué dans les laboratoires allemands Geyer par Marcel Cleinow, sous la supervision de l'opérateur Ricardo Torres. De telles circonstances font de ce film un document fondamental tout à la fois propagandiste, historique et ethnographique qui peut être aujourd'hui analysé depuis la croisée, parfois contradictoire, de ces trois perspectives.

Ce sont précisément ces faits qui rendent si recommandable le livre dédié au film, publié par la Filmothèque Espagnole et écrit par Alberto Elena. Il réalise son étude dans un esprit minutieux qui recompose le plan pointilleux ourdi par Beigbeder pour mobiliser l'appui nationaliste marocain envers les troupes de Franco, plan qui comprenait une insolite campagne d'intensification de l'arabisme (publication libre de ses moyens d'expression en pleine époque de censure paranoïaque, intense campagne d'arabisation de l'enseignement, octroi de bourses d'études en Espagne et au Moyen-Orient, etc.). Au sein de cette machine propagandiste bien huilée, *Romancero marroquí/Der Stern von Tetuán (Marokkanische Romanze)* devait constituer une pièce

essentielle que les études cinématographiques avaient écartée un peu vite, arguant de quelques lieux communs, peut-être pas tout à fait faux, mais truffés d'imprécisions.

Ce ne fut pas là, toutefois, le premier essai cinématographique du Haut Commissariat d'Espagne au Maroc, celui-ci ayant déjà appuyé auparavant trois courts-métrages de propagande en collaboration avec la Préfecture Provinciale de la Phalange Espagnole de Tétouan: *Alma y nervio de España (L'Âme et le nerf de l'Espagne, 1936)*, *La guerra por la paz (La Guerre pour la paix, 1937)*, et *Voluntad (Volonté, 1937)*, tous trois réalisés par Joaquín Martínez Arboleya. Le premier de ces films fut produit dans les studios de Lisboa Filme, le second traité dans les laboratoires Geyer de Berlin et le troisième dans des laboratoires de Buenos Aires. La quatrième initiative serait, en effet, *Romancero marroquí*.

Outre son importance dans la conjoncture historique et propagandiste, le chapitre dédié à la production, au tournage, au montage et à la présentation de *Romancero marroquí* met en lumière, sous la plume attentive d'Alberto Elena, quelques questions qui sont redevenues d'actualité au sein des études cinématographiques actuelles. A savoir: la représentation de l'autre arabe du point de vue d'un cinéma qui, loin de l'exotisme et des stéréotypes, est le fruit d'une enquête approfondie, bien qu'intéressée et propagandiste, dans le contexte européen si conflictuel des années 1938 (le film fut tourné entre mars et novembre de cette année) et 1939 (sa première en Espagne date de juillet 1939, mais la version allemande, plus sobre et compacte, n'est projetée qu'en novembre de cette même année, alors que la Seconde Guerre Mondiale a déjà éclaté).

Sous cet angle, la reconstruction que fait Alberto Elena du film souligne qu'un

film peut être bien plus que du cinéma et peut venir s'inscrire dans un contexte aussi polyédrique que celui de 1939. Et le film de Velo et Rodríguez Rodiño implique un projet d'ensemble qui, au moment de voir le jour, se révèle finalement inadapté à la stratégie envisagée: en juillet 1939, la guerre d'Espagne était finie et les concessions envers les secteurs nationalistes marocains n'avaient plus lieu d'être.

On sait que les collaborations entre l'Espagne franquiste et le Troisième Reich eurent des dimensions privées comme publiques, et souvent, celles-ci s'entremêlaient; aussi bien au niveau des aspects commerciaux (et la conquête, par exemple, du marché latino-américain par l'Allemagne) que de la propagande. C'est ce que confirment les contacts et les accords conclus depuis la création de Tobis-Hispania en 1935 jusqu'au projet de Hispano-Film-Produktion qui aboutit de manière symptomatique à un excellent film de propagande, *España heroica (Espagne héroïque/Helden in Spanien)*, sous la forme d'une version espagnole et deux autres allemandes. Cependant, le studio privilégia la production commerciale, avec cinq films réalisés à Berlin par des cinéastes comme Florián Rey et Benito Perojo, et des vedettes de la chanson espagnole comme Imperio Argentina et Estrellita Castro (ce qui donna naissance des années auparavant au concept d'"espanolade").

En somme, les intérêts commerciaux et ceux de la propagande d'Etat se recoupaient de manière si complexe que seules des études minutieuses de reconstruction peuvent éclairer un épisode qui renvoie, comme nous l'avons vu, à l'ethnographie comme à la propagande, tout en s'exposant à des interprétations délicates et changeantes dans la conjoncture si critique de la Guerre Civile et de la Seconde Guerre Mondiale.

SELECTED BY: IRMBERT SCHENK

Uwe Day, *Silberpfeil und Hakenkreuz. Autorennsport im Nationalsozialismus* (Berlin: be.bra wissenschaft, 2005)

Voglio segnalare agli storici del cinema un libro che a prima vista sembra rivestire un limitato interesse, in quanto solamente nei suoi ultimi capitoli tratta di cinema. L'oggetto centrale è invece l'automobilismo (*Autorennsport*) nel Terzo Reich, e la sua posizione e funzione nel discorso pubblico e nella propaganda di regime. Oltre al merito di avere intrapreso per primo una ricerca approfondita su questo fenomeno, l'autore riesce a presentare un quadro differenziato dello sviluppo della cultura di massa nel Terzo Reich, tramite ampie contestualizzazioni. In tale quadro confluiscono la mentalità collettiva e l'ideologia nazista all'insegna della modernizzazione sociale, che trova la sua espressione concentrata nella velocità e nella tecnica automobilistiche, nella dinamica delle corse e nell'eroismo dei conducenti; questi giungono a una popolarità degna di star nazionali fino ad allora ignota. Da questa ricostruzione non emerge solamente l'origine dell'enorme sostegno popolare al regime; infatti, nel libro vengono esaminate anche le forme mitologiche e simboliche nelle quali il "mito del Führer" si coniuga con il "mito della tecnica", proveniente dagli anni '20, dalla nuova oggettività come dal futurismo. Fra l'altro, queste forme includono anche elementi ideologici dell'ambiente *völkisch*, e formano una combinazione di grande suggestione con alcuni tra i tratti più tipici del modernismo. Questi aspetti dinamici, insieme all'iconografia che ne deriva (p. es. la "freccia d'argento"), costituiscono nella cultura quotidiana una base per i momenti spettacolari della *Volksge-meinschaft*.

Confrontando elementi di storia della cultura, della tecnica, dei media e dell'ideologia Uwe Day offre al lettore un ampio panorama della cultura di massa nelle sue forme moderne, sviluppate proprio durante il nazismo; in questa fase, per la prima volta i mezzi di comunicazione di massa funzionano da sistema coordinato di mobilitazione ideologica e allo stesso tempo di intrattenimento (*Kult der Zerstreuung*) e di consumo. Così, solo alla fine – dopo i quotidiani, la stampa popolare, la radio – il cinema fa capolino. Anche questa sezione si caratterizza per essere la prima analisi storiografica dell'argomento, sotto differenti aspetti: la rappresentazione delle corse e dei corridori nelle attualità e in alcuni film di finzione; i film pubblicitari realizzati dalla Mercedes e dalla Auto-Union, sul modello del *Kulturfilm*; il cinema ambulante della Auto-Union, che accompagnava per tutto il territorio del Reich le macchine da corsa, offrendo un altro spettacolo al pubblico, analogo per certi versi al cinema delle attrazioni.

Il libro di Uwe Day dovrebbe necessariamente interessare anche gli storici del cinema: a mio giudizio, una storiografia valida – e per ragioni specifiche quella del cinema del Terzo Reich – non può procedere senza ampie e articolate contestualizzazioni, capaci di inserire il cinema nella cultura quotidiana e nei processi complessivi della cultura popolare e dello sviluppo sociale e ideologico. Ciò rende ancor più necessario considerare debitamente le dinamiche ricettive, gli spettatori, i consumatori. E anche per questo il lavoro di Day, grazie alla sottigliezza della sua analisi culturale, costituisce una fonte ricchissima di informazioni.

The introduction of sound divided Film-Europe along its diverse language barriers. *One of the solutions the film producers chose was to shoot multilingual versions from the same script, casting different stars for each national market.*

Extensive Research on this phenomenon of the 1930s began two years ago at the I. MAGIS Gradisca International Film Studies Spring School.

CineFest 2005 - The 2nd International Festival of German Film-heritage – organized by CineGraph Hamburg and Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin – will present this project in a broader perspective to a popular audience. More than thirty screenings will be complemented by lectures, discussions and workshops.

Afterwards the Festival programme will be screened in Berlin, Vienna and Zurich. The traditional film history conference of CineGraph in Hamburg will cover topics like the better known “back to back” productions of multilingual versions from Babelsberg or Joinville as well as more “exotic” efforts from Sweden, Hungary, Spain, Czechoslovakia, and the Netherlands.

Other topics will include the general development of sound technology and dubbing in the 1930s, co-produced remakes/versions as well as special cases like “multilingual films” e.g. G. W. Pabst’s Franco-German masterpiece *Kameradschaft / La Tragédie de la mine* (1931).

Festival – November 12-20, 2005

Congress: November 16-19, 2005

Contact:

Festival-Director: Hans-Michael Bock

Organisation: Erika Wottrich

CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.

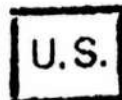
Gänsemarkt 43, D – 20354 Hamburg

Tel +49-40-352194, Fax +49-40-345864

festival@cinagraph.de

www.cinagraph.de

www.cinefest.de



MPERO1