



Décadrages
Cinéma, à travers champs

4-5 | 2005
David Lynch

L'Ovomaltine et un cinéaste d'avant-garde.

Hans Richter et le film de commande en Suisse

Pierre-Emmanuel Jaques



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/619>

DOI : [10.4000/decadrages.619](https://doi.org/10.4000/decadrages.619)

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2005

Pagination : 154-166

ISBN : 978-2-9700582-1-2

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Pierre-Emmanuel Jaques, « L'Ovomaltine et un cinéaste d'avant-garde. », *Décadrages* [En ligne], 4-5 | 2005, mis en ligne le 21 janvier 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/619> ; DOI : [10.4000/decadrages.619](https://doi.org/10.4000/decadrages.619)

L'Ovomaltine et un cinéaste d'avant-garde

Hans Richter et le film de commande en Suisse¹

par Pierre-Emmanuel Jaques

1 Le présent article s'inscrit dans le cadre d'une recherche menée à l'Université de Zurich (en collaboration avec Anita Gertiser et Yvonne Zimmermann, sous la direction de Margrit Tröhler) et soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (Berne): «Ansichten und Einstellungen: zur Geschichte des dokumentarischen Films in der Schweiz / Vues et points de vue: vers une histoire du film documentaire en Suisse».

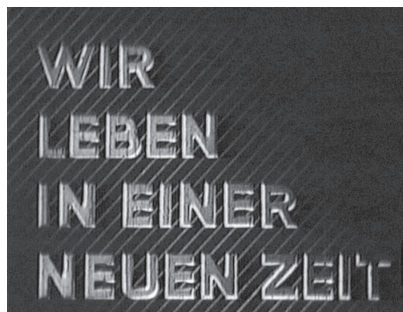
La rédaction de ce texte n'aurait pas été possible sans le soutien de la Cinémathèque suisse. Que toute son équipe trouve ici l'expression de nos vifs remerciements.

2 Hans Richter, *Der Kampf um den Film*, Carl Hanser, München & Wien, 1976 (ouvrage édité par Jürgen Römhild). Ce livre a été écrit à la fin des années 1930, mais n'a été publié que dans les années 1970 (amputé de certaines parties).

3 Stefan C. Forster (éd.), *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avantgarde*, MIT Press, Cambridge, 1998.

4 Son enseignement sera suivi par plusieurs représentants importants de l'avant-garde américaine, comme Jonas Mekas. Hans Richter apparaît comme le cinéaste qui tisse un lien entre l'avant-garde historique et celle des années 1960-1970 aux Etats-Unis.

La Cinémathèque suisse conserve une copie nitrata d'un film de Hans Richter intitulé *Wir leben in einer neuen Zeit!* Ce titre ne figure pas dans la bio-filmographie du cinéaste, proposée en appendice de son ouvrage *Der Kampf um den Film*², alors même qu'elle a été compilée suivant ses indications. Une note lapidaire indique pour la période 1939-1940 «de nombreux films publicitaires pour la Central-Film à Zurich». Un livre récent consacré à l'artiste allemand et pourtant très détaillé ne nous donne pas davantage d'informations sur cette période de sa vie³. La présence du cinéaste en Suisse à la fin des années 1930 apparaît plutôt comme dominée par des projets inaboutis, notamment un film autour du baron de Münchhausen, auquel le pionnier Georges Méliès aurait collaboré, mais qui aurait capoté suite à son décès et à la déclaration de la guerre. Selon ces ouvrages, l'activité de Hans Richter en Suisse à la fin des années 1930 ne résulterait que d'un passage quasi involontaire, marqué par des tentatives sans suite et quelques travaux alimentaires, avant son départ pour les Etats-Unis. Dans ce pays, le cinéaste d'avant-garde aurait pu s'adonner alors à un enseignement riche en descendance⁴, tout en se consacrant à la production de projets plus personnels. Cette interprétation gomme cependant plusieurs aspects importants, tant au



niveau du développement de l'avant-garde en Europe dans les années 1930 qu'en ce qui concerne l'implication de Hans Richter dans le cinéma en Suisse. Deux publications récentes en donnent cependant la mesure en livrant une filmographie plus précise. On y trouve clairement mentionné ledit film, ainsi que son commanditaire, la firme Wander, créatrice de l'Ovomaltine, cette poudre que l'on ajoute au lait pour obtenir une boisson chocolatée, «saine et vivifiante» suivant les arguments publicitaires⁵. Le présent article se propose de revenir sur le contexte de production de ce film méconnu et d'en proposer une lecture à l'aune des textes publiés par le cinéaste à la même époque.

L'avant-garde durant les années 1930

Les années 1930 sont considérées comme une période de reflux pour les cinéastes se revendiquant de l'avant-garde dans les années 1920. L'interprétation la plus répandue voudrait que l'arrivée du sonore ait constitué un frein aux expériences d'artistes intéressés au seul aspect visuel du cinéma. Leurs noms disparaissent des histoires du cinéma, quand bien même plusieurs continuent à réaliser des films. L'activité importante d'un certain nombre d'entre eux reste par trop déconsidérée. Plusieurs cinéastes réalisent en effet des films de commande, certains faisant preuve d'une visée strictement publicitaire. Walther Ruttmann avait été un des premiers à effectuer ce tournant avec *Spiel der Wellen*, film réalisé en 1926 pour AEG. Hans Richter suit une orientation similaire avec *Europa Radio* (1931) et *Hallo Everybody* (1933), tous deux pour la société Philips. De même, Oskar Fischinger réalise des publicités au début des années 1930, notamment *Muratti greift ein* (1933). Comme le souligne Gérard Leblanc, c'est céder à une vision enchantée que de penser que les cinéastes travaillent en toute indépendance, suivant leur seule aspiration. Pour lui, tout film résulte d'un travail de scénarisation qui impose un certain nombre de contraintes aux cinéastes. Dans le cas

⁵ Thomas Tode, «Hans Richter. Regisseur, Maler. Filmtheoretiker», in Hans-Michael Bock (éd.), *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, édition text + kritik, München, Lieferung 35 (2001); *Kinemathek*, n° 95, 40. Jahrgang, juillet 2003, («Hans Richter. Film ist Rhythmus»), Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, 2003.



6 Gérard Leblanc, «L'auteur face à la contrainte», in Jean-Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Vilatte (éd.), *Les institutions de l'image*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2001, p. 75-84.

7 Voir *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, Centre Pompidou, Paris, 2004.

des films de commande, Leblanc écrit : «Dans l'audiovisuel de commande, un message déjà constitué préexiste à l'œuvre»⁶. Mais au-delà de ces limites, le cadre de la commande s'avère aussi souvent un espace de liberté pour des cinéastes désireux d'expérimenter. C'est d'ailleurs bien en fonction de leur aptitude à faire des créations originales qu'un Ruttman, un Richter ou un Fischinger se voient confier la réalisation de courtes bandes destinées à la promotion de grandes entreprises. L'exposition «Sons et lumières» qui s'est achevée début janvier au Centre Pompidou présentait ainsi un film de Len Lye, *A Colour Box* (1935), destiné à la promotion de nouveaux tarifs pour les colis mais qui constitue en fait un essai de musicalisme où sons et images se répondent dans une œuvre d'art totale, seuls les génériques nous rappelant cette mission promotionnelle⁷. On peut se demander ainsi si la commande, dans les années 1930, ne se révèle pas comme une forme de refuge.

Hans Richter en Suisse

Le premier passage du cinéaste en Suisse est rappelé par tous ses biographes. Hans Richter participe en effet au mouvement Dada à Zurich après avoir été blessé à la guerre. Il rencontre aux cours de ces manifestations dadaïstes Viking Eggeling avec lequel il va collaborer et dont il va largement s'inspirer pour ses premiers films. Ce premier passage en Suisse, s'il est certainement celui qui a eu rétrospectivement l'écho le plus durable dans la littérature secondaire, n'a, semble-t-il, exercé qu'un rôle mineur en ce qui concerne les liens de l'artiste avec des personnalités du pays. Le mouvement Dada est généralement considéré comme n'ayant eu que peu de répercussions sur la création artistique en Suisse, tout en marquant paradoxalement l'imaginaire de nombreux artistes et amateurs d'art.

Les biographes du cinéaste soulignent aussi unanimement l'importance de son travail de militant de l'avant-garde cinématographique. Il



participe à l'organisation d'une des premières séances de cinéma abstrait jamais organisée, baptisée *Der absolute Film* à Berlin en 1925, où passent notamment, outre ses propres films, ceux de René Clair et Fernand Léger. Hans Richter occupe à nouveau un rôle central dans l'organisation de l'une des plus importantes expositions consacrées à l'art cinématographique, «Film und Foto», qui se tient à Stuttgart en 1929. Son ouvrage au titre emblématique, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, paraît simultanément et passe pour le manifeste de cet événement organisé à l'initiative du Werkbund, l'Association des architectes modernes⁸. L'exposition est partiellement reprise au Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich du 28 août au 22 septembre 1929, avec un grand retentissement auprès des intellectuels et des artistes. C'est certainement grâce au contact noué à cette occasion que le cinéaste se voit confier la réalisation d'un film en faveur de l'architecture moderne par le Schweizer Werkbund, *Die neue Wohnung* (1930)⁹.

Fort de cette réputation, Hans Richter est invité au premier Congrès International du cinéma indépendant qui se déroule du 3 au 7 septembre 1929. Il y rencontre les congressistes suisses Arnold Kohler, Robert Guye, Alfred Masset et Georg Schmidt¹⁰. Le cinéaste est alors invité à une série de conférences à Bâle, Lucerne, Zurich, Winterthur, Glaris, Berne qu'il intitule «Der Film als künstlerische Sprache». Le Ciné-club de Genève (dont le comité est composé justement de Kohler, Guye et Masset) l'accueille le 2 avril 1930. Son exposé est suivi de deux de ses propres films (dont *Inflation*) et d'un extrait de *La ligne générale* d'Eisenstein. Jeanne Clouzot déclare que le cinéaste a défendu «la cause du cinéma en tant qu'art». Il aurait dressé, entre autres, un répertoire des procédés propres à l'art cinématographique¹¹. Le cinéaste revient périodiquement en Suisse avant de s'y installer en 1937, date à partir de laquelle son nom figure au programme de nombreuses conférences et rencontres cinématographiques. En 1939, Richter

⁸ Hans Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Hermann Reckendorf, Berlin, 1929. Sur l'exposition, l'ouvrage de référence est : Ute Eskildsen, Jan-Christopher Horak (éd.), *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung «Film und Foto» 1929*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1979.

⁹ Andres Janser et Arthur Rüegg, *Hans Richter, Die Neue Wohnung. Architektur. Film. Raum*, Lars Müller, Baden, 2001.

¹⁰ Voir Antoine Baudin, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz*, Payot, Lausanne, 1998 ; Roland Cosandey et Thomas Tode, «Le 1^{er} Congrès international du cinéma indépendant», in *Archives*, n° 84, avril 2000.

¹¹ *Journal de Genève*, samedi 5 avril 1930, J. Ct., «De film en film. Au Ciné-Club».

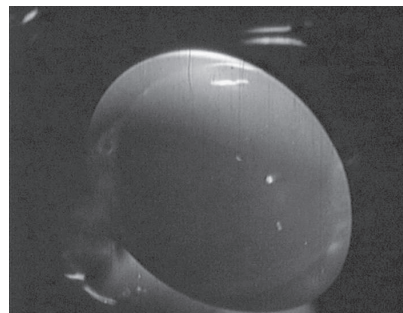
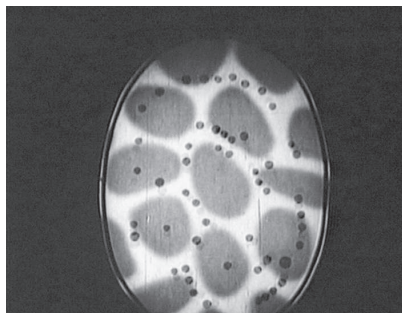


participe à une «internationale Film-Woche in Basel» sous l'égide du Ciné-club Le Bon Film (fondé à l'initiative de G. Schmidt): le 5 juin il présente un programme «Avant-garde 1929-1939. Vom Avant-garde zum Dokumentarfilm» avec, entre autres, *Le ballet mécanique*, *L'Etoile de mer*, *La coquille et le clergyman*, *Vormittagspuck*, *Inflation*, puis, le 7 juin, il participe à un débat avec Rudolf Arnheim dont le titre est «Stillstand oder Fortschritt im Film»¹². Peu avant son départ pour les Etats-Unis, le cinéaste donne un cycle de cinq conférences à Bâle et à Zurich sous le titre général «Der Kampf um den Film»¹³. En sus des pages publiées en 1976 dans le livre homonyme – certaines parties en ont été retranchées, d'autres manifestement réécrites –, ce sont deux articles parus en 1938 et 1940 qui semblent exprimer au mieux les conceptions du cinéaste concernant le documentaire¹⁴.

Pendant ces années passées en Suisse, Hans Richter travaille pour Central-Film AG de Zurich et la Tonfilm Frobenius AG à Bâle. Central-Film est alors une filiale de la Praesens, la plus importante société de production en Suisse, dont la tâche principale est de tourner des films publicitaires et des documentaires de commande. Il tourne pour cette firme un sketch en faveur d'une assurance, *Hans im Glück* (1938); un film sur l'aviation, *Die Eroberung des Himmels* (*La conquête du ciel*), qui est présenté à la Mostra de Venise en 1938, et *Wir leben in einer neuen Zeit!* Pour Frobenius, Richter dirige deux films en faveur de l'industrie chimique: *Die Geburt der Farbe* (1938) et *Kleine Welt im Dunkel* (1939). La même année, il signe *Die Börse als Markt* à la demande de la Bourse zurichoise, film qui reçoit le premier prix à l'Exposition nationale de 1939.

Les positions du cinéaste à la fin des années 1930: le *Kulturfilm* et le *Film Essay*

Dans les deux articles susmentionnés, Richter développe une conception du documentaire qui se retrouve partiellement dans les films qu'il



tourne alors. Dans *Der Geistesarbeiter*, le cinéaste revient sur le *Kulturfilm*, alors que dans le *National-Zeitung*, il se penche sur le *Film Essay*. Le terme «Kulturfilm» est alors souvent utilisé pour catégoriser les courts métrages documentaires qui figuraient en première partie des séances de cinéma et qui faisaient preuve d'ambition artistique. Il désigne des films visant une certaine qualité visuelle, apparentés à un genre considéré comme supérieur au simple reportage. Cette catégorie est alors largement utilisée dans la langue allemande et recouvre ce qu'on entendait par «documentaire de qualité» dans la période classique du cinéma. Si l'expression «Film Essay» («essai cinématographique») existe encore aujourd'hui dans la littérature spécialisée, elle renvoie plutôt à des films comme ceux d'un Chris Marker. Hans Richter, en usant de ces mots, cherche à développer une approche originale du film documentaire.

Richter fonde son approche sur les conditions de production en Suisse. Que le pays ne soit pas doté d'une industrie cinématographique passe pour une chance aux yeux du cinéaste, dans la mesure où l'absence de moyens de production incite à emprunter une voie documentaire, selon lui plus réaliste et plus authentique. Cette orientation lui paraît d'autant plus intéressante que les traditions et les mœurs démocratiques helvétiques sont le fruit d'une longue histoire et d'une culture ininterrompue. En Suisse, le travail, qu'il considère comme artisanal avant tout, se verrait prolongé dans la pratique cinématographique, artisanale elle aussi. Des valeurs similaires de soin, de précision et de patience devraient alors se retrouver dans les films.

Selon Hans Richter, le documentaire a développé ses propres moyens, devenant ainsi une forme d'art à part entière. Il est porteur d'une mission de vérité et d'un devoir de présentation de l'époque («Förderung der Zeit» selon ses termes). Dans les premiers films qualifiés de «documentaires», l'opérateur se contentait de fixer une image, plus ou moins belle. Quelques



films marquent alors une rupture : *Nanouk l'Esquimau* et *L'homme d'Aran* de Flaherty, *Turksib* de Victor Tourine et *L'homme à la caméra* de Vertov sont cités comme des œuvres ne faisant pas dans la carte postale, mais cherchant, au contraire, à représenter « la vérité des choses ». Autrement dit, ils ne font pas que donner une image fidèle des choses, mais dotent le monde d'une signification, ils donnent à voir son véritable contenu.

Pour que ce type de films se développe en Suisse, Hans Richter en appelle aux commandes de l'Etat. Il cite comme exemple la Belgique. Le Ministère du tourisme a chargé le cinéaste Henri Storck de tourner un documentaire sur les monuments du pays. Le cinéaste a pu développer un film qui répond aux attentes de Richter. Plutôt que de dresser un simple catalogue, Storck a tenté de reconstituer le processus historique qui a vu naître ces bâtiments. Il s'est agi d'animer l'Histoire. Richter se montre favorable à l'insertion de moments joués, si nécessaires, pourvu qu'il ne s'agisse pas de procédés vulgaires et éculés, tels que le recours, comme fil conducteur, à une banale historiette d'amour.

Néanmoins, pour Richter, le montage reste le principe à la base du caractère artistique du cinéma. Il insiste en premier lieu sur le rythme que l'assemblage ordonné des images permet de composer. Il s'appuie notamment sur l'exemple des cinéastes russes, comme Vertov. Le montage ne sert pas trivialement à lier des espaces et des temps disjoints, il permet de former des pensées sous une forme plus concentrée et plus courte que la parole ; il construit des concepts, peint des atmosphères (« Stimmungen »), crée des associations visuelles. Le documentaire peut ainsi offrir plus de liberté que le film joué. Richter conclut ce premier texte en insistant sur la nécessité de soutenir la production en assurant aux cinéastes un nombre suffisant de commandes pour leur permettre de développer pleinement leur talent.

L'article paru dans la *National-Zeitung* portant sur le « film essai » reprend pour une large part des idées similaires tout en les approfondissant.

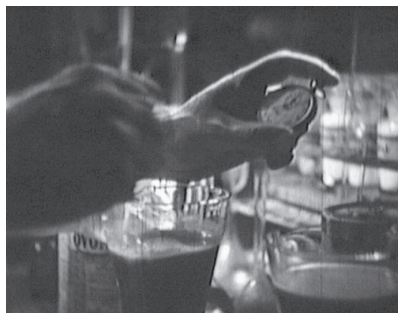


Tomas Tode a bien synthétisé les principaux points développés par Hans Richter¹⁵. Pour rendre compte de la complexité des processus à l'œuvre dans la société, les films doivent développer des formes elles aussi complexes. Il s'agit de créer plusieurs niveaux par les images, d'articuler une argumentation et d'atteindre au concept grâce au montage. Tode illustre cette affirmation en mentionnant le fait que Richter recourt par exemple dans ses films à des contrepoints rythmiques basés sur des mouvements ascendants et descendants : *Inflation*, que Richter lui-même cite comme un exemple réussi de *Film Essay*, multiplie les contrepoints, notamment dans la scène décrivant la perte de la valeur de l'argent ou lors de la transformation du bourgeois en mendiant. Le cinéaste mobilise aussi un montage analogique ou fonctionnant par contraste, en usant d'un matériel d'origines fort diverses. Il insère dans ses films des morceaux joués ou du matériel d'archive. De même, il ne craint pas de construire des métaphores cinématographiques par un montage comparatif. Comme dans l'article de 1938, Richter insiste sur l'importance de la commande en soulignant le fait que cet espace offre une marge de liberté, tout en collant davantage à la réalité que ne le font les pures fictions.

¹⁵ Thomas Tode, «Ein Bild ist ein Argument. Hans Richter und die Anfänge des Filmessays», *Navigationen* (Schüren Verlag), vol. 2, n° 2, février 2002, p. 99-108.

Wir leben in einer neuen Zeit!

La prise en compte de ce contexte incite alors à reconsidérer de plus près ce qui pourrait paraître à première vue comme un vulgaire film publicitaire. Composé de quatre moments clairement distincts, ce court métrage de 27 minutes 30 secondes s'ouvre sur une peinture de la vie moderne, destinée à faire naître l'idée de fatigue impliquée par les activités développées dans la société moderne et soumises à une accélération incessante. Le commentaire insiste sur l'idée d'un temps nouveau, celui de la machine qui soumet les individus à une fatigue accrue. Pour preuve, au terme de cette introduction, une voiture percute un arbre, tandis qu'un ingénieur s'affaisse sur sa table à dessin, accablé par le sommeil.

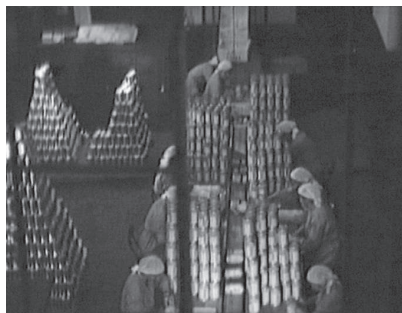


Un docte personnage s'adresse alors à la caméra ou plutôt, comme le relève un changement de plan, à un ensemble d'auditeurs regroupés autour de lui, et déclare que seul un régime alimentaire adéquat permet de faire face aux exigences actuelles. S'ouvre alors une seconde partie qui rend compte des besoins couverts par les principales composantes de l'Ovomaltine. Le film présente l'analyse des différents éléments contenus dans la poudre, jusqu'au cœur des cellules. L'œuf, le lait et l'orge en sont les ingrédients de base.

Une troisième partie nous montre le soin avec lequel ces produits sont obtenus et quels contrôles assurent une qualité parfaite. Le film suit la chaîne de production de la récolte des produits naturels jusqu'à leur transformation définitive en Ovomaltine. La poudre est conditionnée dans des boîtes métalliques, elles-mêmes rangées dans de grandes caisses sur lesquelles sont inscrites des destinations lointaines.

Une quatrième partie passe en revue différentes situations où l'Ovomaltine s'avère particulièrement utile. Dans un appendice final, le docte personnage s'adresse à nouveau à la caméra pour stipuler que tout est fait pour améliorer encore cette boisson : «Le travail se poursuit».

Comme le montre ce compte-rendu, *Wir leben in einer neuen Zeit!* développe un message promotionnel destiné à convaincre les consommateurs des bienfaits du produit. Toutefois, il convient plutôt d'aborder ce film de commande sous l'angle de son élaboration formelle. L'introduction donne d'emblée la mesure du film : il ne comporte pas moins de cinquante plans pour une durée d'environ une minute et quinze secondes. Ce moment de montage accéléré suit deux lignes principales. La première est liée à la notion de déplacement (le film s'ouvre sur un plan de roues de train se mettant en marche sur des rails), la seconde au monde du travail. Voitures de course, avion, paquebot, autant de signes de la vie moderne qui répondent à des images évoquant le labeur actuel (travail à la chaîne, tri postal, changement d'un rail sur la voie ferrée, dessin industriel, etc.). L'interpénétration de ces deux séries



renvoie à l'accélération du rythme de cette nouvelle époque, souligné par le commentaire qui accompagne les images. La seconde partie, en passant en revue les éléments constitutifs du produit, s'apparente à un film scientifique. Des images d'éprouvettes dans un laboratoire, de rats dans des caisses donnent une tonalité éducative au film. La troisième renvoie plutôt au film industriel, puisqu'elle suit la chaîne de fabrication du produit à proprement parler. Le film souligne avec insistance le fait que, bien que transformés, les produits naturels ont conservé toutes leurs qualités. Enfin, la partie finale s'apparente au reportage et aux actualités en montrant des usages particulièrement bienvenus du produit.

L'ensemble du film est ainsi régi par une finalité hautement rhétorique : il s'agit de convaincre les spectateurs de l'efficacité de ce produit. Le cinéaste recourt à une pluralité de moyens pour atteindre ce but. Le tracé général s'apparente à un argument, qui pourrait s'énoncer ainsi : l'époque moderne connaît une accélération sans pareil qui soumet les gens à une fatigue accrue. Une alimentation adéquate, rationnelle, va permettre aux gens de mieux supporter le rythme soutenu du travail, mais aussi des loisirs. L'Ovomaltine recèle une importante série de composantes utiles à cette lutte de tous les instants. Enfin, une série d'exemples extrêmes attestent de la véracité de ce qui est affirmé sur un plan théorique.

Un tel discours peut générer une certaine perplexité. Commentant *Die Börse*, que Richter qualifiait de «Film Essay», T. Tode avoue être surpris par le fait que le cinéaste fasse l'éloge du marché, avec une attitude qu'il qualifie de naïve, alors même que l'artiste a fait preuve d'une position de gauche, notamment lors des tentatives révolutionnaires de 1918 ou dans son film *Inflation*. Une même perplexité peut naître à la vision de *Wir leben in einer neuen Zeit!*, mais c'est oublier le cadre de la commande et négliger les multiples aspects formels et stylistiques mobilisés par le cinéaste.



Outre la diversité des genres déjà mentionnée, il convient de souligner l'hétérogénéité des matériaux, puisque des bribes d'actualités sont reprises, notamment dans la dernière partie. Certains moments apparaissent comme clairement joués, d'autres au contraire sont des prises de vue à l'improviste. Dans la partie scientifique figurent des schémas explicatifs et des vues de microscope. En suivant le conditionnement de la poudre, une séquence d'animation fait se mouvoir des boîtes toutes seules. Bien que les éléments présentés dans cette partie restent subordonnés au commentaire, chaque plan présente les éprouvettes, mais aussi les composantes, sous un jour nouveau. La plupart des plans sont consacrés à des détails ou présentent les éléments d'une façon inhabituelle. Un œuf laisse place à un jaune et son blanc. Le trucage a permis de pénétrer sous la coquille. Le film, en suivant les expériences se déroulant dans les éprouvettes, atteste que nous avons bien atteint le « noyau de la vie » et que la qualité des trois composantes de base de l'Ovomaltine a bien été préservée.

Pour insister sur l'effet bénéfique de l'Ovomaltine, des rats sont montrés sur quatre générations qui sont exclusivement nourries à l'Ovomaltine.

La seconde partie intègre des éléments liés à la nature et aux traditions locales, comme l'élevage de poules, la traite des vaches, la récolte de l'orge. Un même schéma régit leur présentation : chacun des trois moments s'ouvre sur une image idyllique : les poules courent en ligne sur un pré ; des vaches paissent ; une femme en costume rassemble dans ses bras une gerbe d'épis murs. Suit une transformation de ces éléments de base dans une chaîne industrielle. Les œufs sont contrôlés sur un ruban défilant ; le lait coule dans des cuves ; l'orge est soufflé dans une usine. La recherche d'images surprenantes a aussi guidé le cinéaste : pour nettoyer les poulaillers, un homme dans une sorte de scaphandre utilise un lance-flammes. L'image d'une femme dressée face au ciel crée un

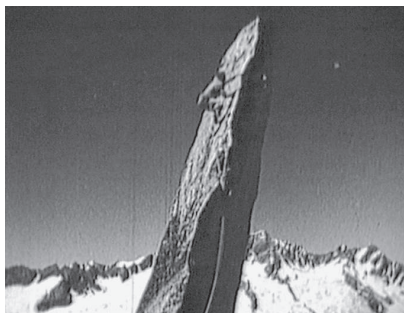


contraste avec celle d'une cheminée crachant de la fumée. Alors que le film est en noir en blanc, un court segment en couleurs est inséré qui montre de grandes cuves en cuivre utiles à l'élaboration de l'extrait de malt. A n'en pas douter, une même signification se dégage de ces séries : les composantes naturelles sont intégrées sans perte au processus de production, ainsi que le suggère l'apparition quasi magique de la couleur. Cette impression se voit renforcée par le fait que le produit conditionné dans une boîte défile sur des rouleaux qui le font passer sans transition à une dernière partie.

Une petite narration exemplaire s'ouvre alors. Un écolier s'est endormi sur son banc. Une caisse s'ouvre toute seule (dans un bref moment d'animation). Les enfants courent à la distribution de la boisson et répondent alors à leur institutrice en levant les bras à l'unisson. Différentes performances sportives et activités de loisir sont entrecoupées par des plans sur des boîtes d'Ovomaltine ou de l'un de ses dérivés, l'Ovosport. Un nouveau mode apparaît : le narrateur, après avoir posé un dossier («Tatsachen-Berichte»), consigne les faits marquants liés à l'Ovomaltine : un groupe de navigateurs survit huit jours avec de l'Ovomaltine pour seule nourriture, de même qu'un alpiniste qui a chu dans une crevasse, etc. A nouveau, la série est organisée suivant un schéma récurrent : une image fixe s'anime pour faire place à un court extrait illustrant une situation dans laquelle l'Ovomaltine s'est avéré salutaire.

Eloge du cinéma

Selon cette lecture, le film ne vante pas seulement avec insistance les qualités d'un produit, mais célèbre surtout les moyens qui relèvent de son seul ressort. S'il s'appuie sur une image toujours soignée, *Wir leben in einer neuen Zeit!* décline avant tout les moyens offerts par le montage. Il n'hésite pas d'ailleurs à puiser dans un réservoir de représentations souvent présentes dans d'autres films tournés en Suisse, comme l'image



de la paysanne ramassant des épis ou des soldats à l'exercice. La première partie est littéralement animée par un montage accéléré, assemblant souvent des plans statiques mais très brefs, de manière à retranscrire le tempo effréné de l'époque. En insérant les produits de la nature dans la chaîne menant à l'élaboration de l'Ovomaltine, le montage suggère que la qualité des produits a été littéralement transposée dans leur dérivé. Enfin, par l'accumulation de ce que Richter nomme des faits («Tatsachen») et de petites narrations, il élabore ce qui s'avère être une chaîne argumentative. En suivant le rythme trépidant de la vie moderne (ou plutôt en en créant une représentation adéquate), le montage apparaît comme le procédé-type capable d'en prendre la mesure. Autant qu'un film publicitaire, *Wir leben in einer neuen Zeit!* est la démonstration même des possibilités de l'art cinématographique. Le cinéaste, en se plaçant dans ce cadre contraignant – il fait de l'art utilitaire à ce moment, à l'instar de nombre de ses collègues –, sait aussi qu'il trouve un espace où développer sa conception de l'art.

Générique de la copie conservée par la Cinémathèque suisse

Wir leben in einer neuen Zeit!

Produktion : Central-Film A.-G. Zürich

Manuskript und Regie : Hans Richter

Kamera : U. Bolzi, L. Wullimann

Musik : Robert Blum

Copie nitrates 35 mm noir et blanc et couleurs. Longueur : 784 m. (27' 30")

