

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

37 | 2002
Varia

Le film et ses multiples

9^e colloque international d'études sur le cinéma, université d'Udine,
20-23 mars 2002

Pierre-Emmanuel Jaques



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/236>
ISBN : 978-2-8218-1028-0
ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2002
Pagination : 132-139
ISBN : 2-913758-30-4
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Pierre-Emmanuel Jaques, « Le film et ses multiples », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne],
37 | 2002, mis en ligne le 07 février 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/236>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Le film et ses multiples

9^e colloque international d'études sur le cinéma, université d'Udine,
20-23 mars 2002

Pierre-Emmanuel Jaques

- 1 Devenu un des rendez-vous incontournables dans le champ des études cinématographiques, le 9^e colloque d'Udine a réuni du 20 au 23 mars derniers des chercheurs du monde entier autour de la question du « film et ses multiples ». À l'invitation de Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima et Laura Vichi, une quarantaine d'intervenants ont traité d'aspects liés à cette vaste problématique, ouvrant une série d'interrogations dans des directions elles-mêmes multiples, dans la mesure où ce qui relève de la série ou du multiple agit à tous les niveaux du cinéma.
- 2 Le film est, en effet, constitué d'une série de photogrammes réunis sur une même bande. Il entretient un rapport d'analogie avec la réalité dont il offre la reproduction. Considéré comme une œuvre, entendu comme un artefact aux limites définies, il est à son tour composé d'éléments représentationnels et discursifs qui le mettent en relation avec d'autres textes du même ordre. La récurrence de certains motifs thématiques, formels ou narratifs permet d'identifier des genres, c'est-à-dire des classes de films partageant des caractéristiques communes. La permanence d'un personnage est au fondement d'un autre phénomène cyclique, dit de série, comme dans le cas de James Bond, ou de Robin des Bois – ce dernier bénéficia de l'attention de François de la Bretèque.
- 3 La série s'est également déclinée au cinéma sous la forme du feuilleton, autrement dit du *serial*, qui s'étend sur une suite d'épisodes. Outrepassant la notion de clôture de l'œuvre, le feuilleton a constitué une étape de l'histoire du cinéma qui se prolonge aujourd'hui sur les écrans de télévision. Deux formules ont dominé : l'une fondée sur l'unicité de l'épisode, chacun pouvant être vu isolément ; l'autre, au contraire ouverte, nécessitant un visionnement régulier pour en permettre une bonne compréhension.
- 4 Ces différents aspects ne sont pas les seuls à relever de phénomènes sériels. Le film peut être considéré comme une copie de la réalité, constituant de la sorte une série, pouvant être dupliquée à son tour. Chaque film peut être considéré, sur un plan idéal, comme le duplicata mécanique d'une réalité qui elle-même peut être reproduite à

l'infini sous la forme de multiples copies. On se souvient que Walter Benjamin voyait dans cette propriété la cause d'une perte de l'aura au cinéma.

- 5 Cette reproductibilité à l'identique explique la présence éventuelle de plusieurs copies pour chaque titre. Mais les variations que lui imposent sa nature physico-chimique instable, les transformations subies au cours de son existence (coupes de toutes sortes, qu'elles aient été provoquées par la censure, un projectionniste peu diligent ou un distributeur) ont apporté des différences entre des copies répondant à un seul et même titre. On s'est, de plus, aperçu que l'identité originelle n'était souvent qu'illusoire, le film ayant parfois dès le départ des formes multiples en raison des tournages à plusieurs caméras. Les restaurateurs de films sont régulièrement confrontés à ce problème des variantes et au choix difficile qu'implique l'établissement d'un duplicata contemporain.
- 6 La question de la multiplicité se retrouve encore dans la confrontation du film avec d'autres séries expressives. Ainsi la musique d'accompagnement devient l'une de ses composantes. On peut analyser le rapport qu'elle entretient avec l'image, comme l'a tenté Roberto Calabretto. En ce qui concerne la fable (par opposition au sujet), les scénaristes puisent abondamment dans la littérature. Au niveau plastique, les références à la peinture, les emprunts aux arts décoratifs sont fréquents. Ce jeu permanent d'aller et retour entre deux séries expressives a ouvert un champ d'investigation très riche qui est pour partie inclus dans celui de « l'intermédialité ». Les phénomènes d'échanges, de reprises, de citation, de détournement y sont interrogés en fonction du passage d'un média à l'autre.
- 7 Enfin, un phénomène particulier traverse l'histoire du cinéma : le *remake*. Ce texte second reprend des éléments à un texte premier où il puise son inspiration. Les variations peuvent être grandes. Certains *remakes* sont de véritables reprises, alors que d'autres ne renvoient qu'allusivement à leur source. Mettant à mal l'originalité de l'œuvre, ce type d'emprunt n'est cependant pas nouveau, comme le relève l'histoire de la littérature, domaine où la référence, la réécriture, voire le plagiat, ont été monnaie courante – comme la théorie littéraire l'a largement théorisé (Gérard Genette en particulier).
- 8 C'est en fonction de ces axes directeurs que les différents conférenciers étaient appelés à construire leur réflexion. Ce sont sur les questions du *remake*, des versions multiples, du *serial*, du genre, de l'emprunt et enfin du rapport au réel que les débats se sont focalisés.
- 9 Ceux qui ont privilégié l'étude du *remake* se sont pour la plupart concentrés sur les variations qui transforment l'œuvre seconde en un texte nouveau. Francesco Pitassio et Elena Mosconi ont montré comment le contexte historique, mais aussi le passage par un autre média (une opérette), ont entraîné des changements importants aux niveaux narratifs et stylistiques dans les multiples versions de *Addio giovinezza !* adaptées en 1913 (par Nino Oxilia d'après sa pièce), en 1918 et en 1927 (par Augusto Genina) et en 1940 (par Ferdinando Maria Poggioli).
- 10 Liée à cette question du *remake*, la communication de Michèle Lagny a particulièrement attiré l'attention des participants au vu du riche débat qui a suivi. L'oratrice a passé en revue une série de téléfilms produits par France 2 au début des années 1990, dénommée *la Grande Collection*. Si tous les scénarios sont, en fait, tirés de romans, ce ne sont pas ces sources littéraires qui ont été privilégiées par les concepteurs de cette série à haute prétention culturelle. En effet, chaque téléfilm avait déjà fait l'objet d'une adaptation

au cinéma. L'analyse a souligné l'effacement de la source littéraire au profit du film. M. Lagny voit là un glissement dans la notion de valeur culturelle : ce ne sont plus les textes littéraires qui sont mis en avant mais bien les films dont ces téléfilms constituent le *remake*. Devenus tous des classiques de l'histoire du septième art, ils sont censés reporter une part de leur prestige sur ces productions télévisuelles, témoignant ainsi d'une évolution dans les hiérarchies culturelles. Un classique cinématographique est porteur d'un capital symbolique nettement plus riche que le titre d'un roman, serait-ce *la Femme et le pantin*. En se référant à ces films, tous considérés comme des classiques, la chaîne productrice a insisté sur le statut particulier de cette série de téléfilms, qui marque une forte prétention culturelle en se comparant, d'une certaine manière, à ses illustres devanciers. À partir d'un objet *a priori* bien anodin apparaissent des questions qui traversent de façon récurrente l'histoire des adaptations : comment renvoie-t-on à une source – ou comment l'efface-t-on ; le fait d'adapter un classique infère-t-il sur la réception de l'œuvre nouvelle ; y a-t-il une possibilité de légitimation d'un texte secondaire par le rappel de l'œuvre première ?

- 11 Toutes ces questions se révèlent fondamentales quand on aborde le film sous l'angle de la série culturelle et qu'on se pose la question de son statut artistique. Anne-Françoise Lesuisse a analysé le cas des installations du plasticien Pierre Huyghe, qui entretiennent toutes un rapport étroit avec le cinéma, devenu réservoir de motifs et de situations. L'artiste y puise en interrogeant la place du spectateur et en questionnant la fonction assignée aux productions artistiques. Le film sert alors de référent nécessaire, sans lequel une part importante du dispositif échapperait au spectateur. Ces phénomènes de référence sont aussi à l'œuvre dans le cas de la parodie, comme l'a montré Roy Menarini. Un niveau important échappe au spectateur qui ignore le référent visé.
- 12 Gian Piero Brunetta a soulevé des questions proches en traitant de l'imaginaire au cinéma. En adoptant une perspective large où il examine les transferts de motifs narratifs et iconographiques sur le modèle des analyses menées par Carlo Ginzburg sur le Moyen Âge, Brunetta propose de réfléchir en termes d'acculturation en envisageant leur réadaptation en fonction des sphères de production et de diffusion. Au centre de telles réflexions, se jouent des questions de définition de la culture : peut-on adopter une conception de la culture qui oppose un art réservé aux élites à une consommation de masse ; peut-on catégoriser les films selon de telles étiquettes ? Aborder ces problèmes selon la notion de série permet de dégager de nouvelles pistes et perspectives pour la recherche en histoire du cinéma.
- 13 La question des versions multiples a également profité de ce renouvellement des approches. La vision qui a longtemps prévalu – qui considérait les versions multiples comme de simples « conjugaisons » d'un même film – a été critiquée par Natasa Durovicova et Rémy Pithon. La première a insisté sur les différences de stratégies adoptées par les pays producteurs (États-Unis, Allemagne, avant tout). Le second s'est appuyé sur la comparaison des versions française et allemande de films pourtant connus (*Die Dreigroschenoper* – *L'Opéra de quat'sous* de Georg Wilhelm Pabst, 1931 ; *Voruntersuchung* – *Autour d'une enquête* de Robert Siodmak, 1931) pour remettre en question leur soi-disant identité. La présence d'acteurs aussi dissemblables qu'Albert Préjean et Rudolf Forster, qui construisent leur personnage de manière très différente, ainsi que les modifications de dialogues, produisent, au final, des œuvres présentant de fortes divergences. Ses rôles précédents connotent un acteur : un spectateur français

pouvait-il voir Préjean autrement que comme un titi parisien, joyeux et gouailleur ? Enfin, les films se situent dans des cinématographies dont l'économie des genres présente de sérieuses divergences et ils ne sauraient être abstraits de ce contexte de visionnement.

- 14 Martin Barnier a proposé, pour sa part, une nouvelle périodisation des versions multiples. Sa proposition s'appuie sur la politique des studios américains. Il a ainsi mis en évidence la retenue avec laquelle les compagnies hollywoodiennes ont investi dans ce domaine, en préférant se lancer dans une pratique du doublage, alors qu'en Europe, ce phénomène a perduré bien plus tard. Les stratégies hésitantes des firmes productrices ont servi de thème de réflexion à Giuliana Muscio. Elle a ainsi découvert que la version italienne de *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930) a été réalisée des mois après l'établissement de l'originale en anglais. La Fox a engagé pour ce faire des acteurs de la scène italo-américaine !
- 15 Débouchant sur des questions théoriques liées aux genres, Guglielmo Pescatore est revenu sur les difficultés soulevées par leur définition. Dans une communication pleine d'esprit, il a souligné les limites d'un des modèles récents, pourtant parmi les plus clairvoyants, celui de Rick Altman dans son récent *Film / Genre*. En s'appuyant sur la catégorie d'opéra filmé, Pescatore s'est interrogé sur l'emplacement où il conviendrait de situer de tels films. En comparant cet ensemble à l'ornithorynque, qui met à mal le système de classification de Linné, il a prêché pour une redéfinition du genre comme système de variables à multiples niveaux et non comme une structure linéaire.
- 16 Le phénomène du genre s'accompagne fréquemment d'autres traits liés à la série. Giacomo Manzoli a identifié les caractéristiques de quelques comiques italiens entre 1908 et 1915 en envisageant les signes distinctifs permettant de les différencier.
- 17 Il convient de remarquer, au passage, que plusieurs contributions ont examiné la situation du cinéma italien. Une proportion importante des communications s'inscrit en effet dans un vaste programme de recherche dit « Cartographie des genres dans le cinéma italien » mené en collaboration par les universités de Milan, Florence, Pavie, Pise, Udine et la Scuola Nazionale di Cinema de Rome.
- 18 Une part importante des communications portaient sur le rapport du film avec d'autres séries. En considérant le lien du film au « réel », François Jost a analysé les stratégies qui se sont développées pour faire passer ce qui est représenté comme s'étant « réellement » déroulé de la sorte. *La Sortie des usines Lumière* donne à voir le moment où les ouvrières et les ouvriers quittent l'usine comme si les choses s'étaient déroulées de la manière dont nous les voyons à l'écran, sans autre intervention. La relative clôture de la bande, le fait que les employés soient endimanchés, enfin l'existence de plusieurs bandes retraçant cet événement soi-disant unique, trahissent pourtant le fait qu'une mise en scène planifiée a présidé à son élaboration. Jost a dressé un tableau des degrés d'éloignement du film par rapport au « réel » en désignant du terme de *feintise* ces stratégies qui tendent à dissimuler la distance que tout film prend avec la réalité qu'il re-produit. Mais feintise n'est ni fausseté ni mensonge, la sortie mise en scène n'en ayant pas moins sa réalité.
- 19 Plusieurs communications ont affronté la difficile question de l'intégration d'une série préexistante au sein d'une œuvre nouvelle. Laura Vichi a analysé l'utilisation de bandes d'actualité dans le film de Henri Stork, *Histoire du soldat inconnu* (1932). Elle a montré comment cette pratique du collage constituait en fait un détournement et donnait un sens politique à des images censées retranscrire une réalité de manière neutre.

François Albera a comparé la réutilisation d'une même bande d'actualité russe de 1913 dans le film d'Esther Choub, *Padenie dinastii Romanovykh (la Chute de la dynastie des Romanov, 1927)*, dans un film de montage historique des années quatre-vingt commenté par Orson Welles, *Ten Days that Shook the World*, et enfin dans *le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker (1992). La question initiale était de savoir comment l'on peut citer des images documentaires sans leur faire perdre leur qualité de document. On retrouve, dans cette réutilisation de mêmes images, les débats qui animèrent l'avant-garde russe autour du *Novy lef*. Brik, Chklovski, Trétiakov, entre autres, y appelaient à un art du fait qui respecte le matériau en créant sa propre forme, au lieu d'obéir à un schéma préétabli, un sujet préformaté. En citant intégralement l'actualité russe, Choub se conformait à ce programme et, elle seule, laisse leur richesse aux images, mieux, elle nous permet aujourd'hui de déplier des significations incluses dans la complexité du plan que l'indifférence du montage historique comme la focalisation hâtive, le soulignement auxquels procède Marker, ratent. Albera a terminé sa communication en appelant l'établissement d'une théorie de l'écart qui permette de rendre compte de la distance des images à leur référent. Une même défense du fait, contre un cinéma de montage, a traversé la réflexion de Monica Dall'Asta qui a opposé certains textes de Vertov à des propositions émises par Eisenstein à la fin des années trente.

- 20 André Gaudreault, de son côté, a effectué une relecture de l'invention du cinéma. Remontant à la première image de Niepce, il a proposé une interprétation de la naissance des images en mouvement en se fondant sur la notion d'unité minimale constitutive : le *singleton*. Ce terme emprunté aux mathématiques permet d'exprimer l'idée que dans chaque image, qui forme pourtant une unité, il y a en fait du multiple (la vie écoulée pendant le temps de pose). L'histoire de l'invention du cinéma, envisagée en fonction de cette unité minimale, rejoint ainsi une synthèse de type hégélienne où la thèse serait la multiplicité photogrammatique, l'antithèse l'unicité pelliculaire, la synthèse la vue / le plan. La communication, par son originalité, a suscité une discussion nourrie.
- 21 Enfin, problématique encore peu explorée, la question de la restauration a été abordée par Nicolas Mazzanti, qui dirige le laboratoire « L'immagine ritrovata » à Bologne dont on a vu certaines réalisations sur Arte (*Assunta spina*, Gustavo Serena, 1915, par exemple). La restauration cherche à établir une copie qui s'approche au mieux de l'« original ». Nicolas Mazzanti a appelé à l'abandon du modèle de l'historien de l'art Cesare Brandi fondé sur une conception de l'œuvre correspondant mal aux arts dont l'existence même et le mode de diffusion sont fondés sur la reproductibilité. Il serait préférable, aux yeux de Mazzanti, de se tourner vers les modèles de la philologie classique et de la génétique des textes littéraires pour aborder la question de la restauration des films. Le concept central est alors celui de reconstruction. Quand on restaure un film, on établit un texte qui vise un original sans oublier les variations qu'ont connues les diverses copies établies.
- 22 La communication de Davide Pozzi sur les versions sonore et muette de *Prix de beauté* (A. Genina, 1931) a démontré, outre la nécessité d'une comparaison fine en vue d'une restauration, que l'on pouvait tirer une masse d'informations d'une telle confrontation. L'adjonction d'éléments sonores a mené au raccourcissement, voire à l'élimination pure et simple de moments pendant lesquels l'absence de sons et de paroles aurait été par trop flagrante pour le spectateur. L'adjonction d'une piste sonore ne devait pas laisser

transparaître le fait que ce film avait été entrepris comme un muet avant d'être adapté au goût du jour.

- 23 Plusieurs communications aux problématiques *a priori* fort éloignées ont été traversées par des interrogations semblables. La première concerne la question de la culture : comment convient-il de classer les productions cinématographiques, comment entrent-elles en relations avec d'autres productions culturelles, comment leur statut a-t-il évolué ? Si la distinction entre culture de masse et culture d'élite semble ainsi difficilement recevable, la notion d'acculturation, qui envisage les échanges et les influences réciproques des séries culturelles, paraît d'un grand intérêt pour les recherches futures. C'est, dans ce cadre, que l'appel lancé par les tenants de « l'intermédialité » à considérer le cinéma comme une « série de séries » prend sens. Envisager la place qu'il occupe en regard des autres médias et les modalités selon lesquelles s'effectuent les échanges est, en effet, un des pôles de recherche particulièrement prometteur.
- 24 Une autre problématique apparue de façon récurrente a été celle du rapport à la nation. M. Lagny a souligné l'importance donnée à l'idée de la culture française dans la production des téléfilms abordés. Pierre Sorlin a mené une comparaison entre les différentes versions du *Napoléon* de Gance et celles de *Birth of a Nation* de Griffith. Il a souligné l'importance des traditions particulières dans le contexte de production et de réception de ces films réunis dans le but commun de donner une version cinématographique des mythes fondateurs de la nation.
- 25 Dans le prolongement de ces questions d'identité culturelle et de nation, Yuri Tsivian est revenu sur la soi-disant « spécificité russe » qu'il avait pourtant contribué à mettre en place à Pordenone en 1989 et par la suite. Il s'est opposé avec force ironie à l'idée selon laquelle on aurait apporté des transformations aux textes adaptés pour les conformer au goût russe qui se délecterait à la vision de scènes particulièrement tragiques et morbides. Selon Tsivian, ces modifications avaient avant tout pour dessein de permettre aux comédiennes et comédiens d'effectuer des performances où se donnent à voir les tourments affectant les personnages. Phénomène qui n'est pas spécifiquement russe : une part importante du cinéma des années 1910 s'est construite en Europe autour de telles prouesses. Il suffit d'évoquer les noms de Sarah Bernhardt ou d'Asta Nielsen...
- 26 En rapport avec ces questions de nation, culture et langue, la projection de *The Blue Angel*, version anglaise de *Der blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930), s'est révélée passionnante. Le fait que les personnages parlent anglais trouve sa motivation au sein même de la diégèse : Lola-lola (Marlene Dietrich) y appartient à une troupe d'origine américaine, alors que le professeur Rath (Emil Jannings) enseigne la langue de Shakespeare.
- 27 Au terme de ces quelques jours de débats, souvent d'un grand intérêt, nous avons cependant parfois éprouvé une légère crainte : celle de voir renaître une opposition entre deux manières d'aborder les études cinématographiques. D'un côté se situent ceux qui construisent des propositions théoriques en n'accordant qu'une attention mineure aux données empiriques ; de l'autre, ceux qui accomplissent le dépouillement d'une masse considérable de documents, mais qui manquent parfois d'hypothèses novatrices. Il reste à trouver une articulation entre les investigations de type historique et la réflexion théorique sur le modèle que Gaudreault et Gunning appelaient de leurs vœux au colloque de Cerisy en 1985 (« Nouvelles approches de l'histoire du cinéma »)

en traitant du cinéma des premiers temps. Le colloque d'Udine, en rassemblant des chercheurs aux orientations parfois éloignées, contribue largement à un tel projet. Il suscite en effet l'ouverture de pistes encore peu explorées et appelle à une définition plus précise de concepts encore peu éprouvés, une de ses qualités étant de favoriser les échanges grâce à la convivialité sans pareille et à l'accueil exemplaire offerts par Leonardo Quaresima et sa diligente équipe (Laura Vichi, Francesco Pitassio, Anna Antonini). Le dynamisme de ce colloque traduit, à nos yeux, la bonne santé des études cinématographiques en Italie et le développement enviable des Départements « Art – musique – spectacles » dans plusieurs universités du pays. De même, la publication d'une revue comme *Cinema & Cie*, qui a été présentée cette année à Udine, et l'établissement des actes du colloque constituent des plates-formes d'échange stimulantes.