

SELECTED BY: FRANÇOIS ALBERA

LAURENT MANNONI, GEORGES
DIDI-HUBERMAN, *MOUVEMENTS DE L'AIR.*
ETIENNE-JULES MAREY, PHOTOGRAPHE DES
FLUIDES, GALLIMARD, PARIS 2005

Si la recherche autour de Etienne-Jules Marey ne s'est guère ralentie depuis la mort du savant – une monographie paraît peu après sa mort, une autre et une troisième dans les années 1940 et depuis les années 1970 régulièrement, s'il n'a pas cessé d'être redécouvert – fût-ce par le fondateur de la Cinémathèque française, Henri Langlois, au gré de différentes expositions –, depuis quelques années, ces études ont pris un tour nouveau. Marey a, en effet, longtemps été appréhendé dans des espaces discursifs qui n'étaient pas les siens: histoire de l'art, histoire de la photographie, histoire du cinéma. Michel Frizot a ainsi fortement insisté depuis quelques années sur “l'extériorité” de Marey à l'histoire du cinéma: «Cette problématique que nous instituons par post-détermination n'est pas la sienne», écrit-il, s'il a à voir avec le cinématographe, c'est «sans le vouloir», «il n'est pas une étape dans une chaîne technique (allant de Muybridge à Lumière notamment)». Il n'y a pas, pour Frizot, de “passages”, de “transitions”, il y a des “ruptures” et des “redéfinitions”¹. Quant au “précurseur” de l'art à venir – le futurisme, Duchamp, l'art cinétique... –, le même auteur écrivait déjà dans *l'Art vivant*, en 1973, que «l'histoire de l'art de Marey, s'il en est, n'est pas l'histoire de ses formes, mais bien celle de ses instruments».

C'est François Dagognet, historien et philosophes des sciences (et en particulier de la médecine), qui a remis au premier plan l'apport du savant en matière de notations, d'appareillage². Dagognet travaillant sur une théorie des modes d'inscriptions et de codages dans les sciences et les techniques³, jusqu'à de plus récentes études sur l'iconographie scientifique, la cartographie, l'informatique, avait rencontré

l'entreprise mareysienne à partir de ses moyens techniques (appareils inscripteurs, tâteurs, capteurs, enregistreurs) comme de ses effets d'enregistrement. Ré-apparut ainsi un Marey ingénieur, technicien, inventeur de machines de contrôle et de notation, sans compter la singularité de sa position de physiologiste qui observe et décompose le mouvement sans attenter à l'intégrité du corps. Dès lors s'est opérée une rupture qualitative dans les études mareysiennes. Deux chercheurs français en particulier ont œuvré à partir de là: Michel Frizot et Laurent Mannoni. Le premier, chercheur au CNRS, qui a régulièrement publié sur Marey, parallèlement à ses travaux sur la photographie, le panorama, etc., a signé en 2001 un gros album contenant une étude de la démarche même de Marey⁴, qui analyse la cohérence systémique des expériences mareysiennes via ses “opérateurs physiques”. Frizot en effet en est venu à étudier la démarche scientifique de Marey à partir de ses protocoles expérimentaux et à en élaborer le modèle épistémologique. Il a, par principe, tracé une ligne de démarcation entre le savant qui étudie le mouvement, la motricité, le vol des oiseaux ou les ondulations de la raie, les flux de fumée, etc. et le “pionnier” du cinéma, voire le précurseur de l'art cinétique ou de l'art conceptuel qu'il avait d'abord envisagé et qu'aujourd'hui il exclut de son champ. Des réflexions connexes sur les rapports entre technique et “art”, la définition de ce que peut être une “invention” ont accentué ce clivage.

Laurent Mannoni, de son côté, responsable des collections d'appareils, plaques, jouets optiques, etc. de la Cinémathèque française et du CNC, mène une recherche historique de plus en plus détaillée sur l'ensemble des activités mareysiennes. À l'occasion d'une exposition qui fit date à Paris, *E.-J. Marey: Le mouvement en lumière*, il a publié une somme biographique et de l'évolution scientifique du savant⁵. Ce spécialiste de la lanterne magique en est ainsi venu, dans la thèse qu'il a soutenue à l'Université de Paris-3 en 2004, à étudier la “méthode graphique” de Marey, les origines et les développements de cette démarche, ses pro-

cédés et procédures, enfin, de sa technologie (“L’enregistrement du mouvement au 19^e siècle: les méthodes graphiques et chronophotographiques”), étudiant depuis d’autres aspects encore (“Marey aéronaute”). Soulignons avec ces deux ensembles, et particulièrement celui, richement documenté, de Mannoni – Frizot accentuant la dimension modélisatrice: un “système de pensée” Marey –, combien s’est déplacé l’angle d’intérêt pour cet œuvre: le pionnier du cinématographe – via Muybridge puis Demenjy, le fusil photographique dérivé de Janssen et finalement la bande chronophotographique – est redevenu le savant physiologiste, inscripteur, aéronaute. En 2003 s’est formée une Société d’études sur Marey et l’image animée (SEMPIA) qui a publié un premier volume collectif “autour de Marey”⁶, et un second en 2004⁷, tandis que se multipliaient les colloques: deux à Paris, un à Beaune – et qu’une exposition s’ouvrirait au Musée d’Orsay (*Mouvements de l’air, Marey, photographe des fluides*). Se dessine maintenant une troisième voie, essentiellement nord-américaine, dont l’initiateur a été Anson Rabinbach avec son formidable livre⁸. A partir du travail de Michel Foucault au Collège de France autour de la “Biopolitique”, des nouvelles modalités du pouvoir “sur la vie” dans les sociétés industrielles – avec l’articulation disciplinaire entre médecine, hygiène, contrôle social –, la rationalisation des rythmes biologiques en fonction de l’économie (proscription de la fatigue, du vieillissement, du handicap), la normalisation autoritaire via les légitimités médicales et biologiques, Rabinbach rencontre Marey qui s’est attaché à l’amélioration des performances des soldats dans la marche, des cyclistes, visant sans cesse à comprendre les mécanismes physiologiques pour les reproduire, les améliorer: une pensée du rendement. A sa suite des études replacent Marey dans l’histoire culturelle et relient ses travaux à des considérations sociologiques, anthropologiques, politiques en particulier concernant le modelage du corps occidental à la fin du 19^e en regard d’enjeux comme le travail industriel (lien Marey-Taylor), la question des races

extra-européennes, les Africains en particulier (Marta Braun), celle du dressage du corps sportif (Demenjy et sa gymnastique), celle du psychisme (Mary Ann Doane sur le rapport Marey-Freud, Crary avec son *Suspensions of Perception*). En attendant que de cette troisième voie des études mareysiennes se développe en France, le livre de Laurent Mannoni et Georges Didi-Huberman, *Mouvements de l’air. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*, qui accompagne la dernière exposition consacrée à Marey au Musée d’Orsay, couple les deux dimensions déjà frayées depuis plusieurs années en les renouvelant. Relevons d’emblée qu’il ne s’agit pas d’un livre écrit à deux, mais de deux textes dus à chacun des auteurs. D’une part Laurent Mannoni examine la dimension technologique, machinique des dernières expériences du savant, les plus aléatoires, les moins tangibles – celles consacrées aux courants d’air, aux fluides, qui s’inscrivent dans les recherches aéronautiques alors en plein développement et qui, avec la mise au point d’une soufflerie expérimentale, croiseront les recherches de Gustave Eiffel. Ce travail, retracant l’évolution de Marey, est précieux car il fait ressortir une logique, chez ce dernier, qui allie ouverture et curiosité à condition de pouvoir instrumentaliser les procédés, machines, méthodes diverses au profit de ses recherches sur le mouvement. Ainsi l’importation de la méthode graphique et de ses appareils enregistreurs, mis au point par des physiologistes allemands, qu’il perfectionne, déplace de leur objet initial, transforme. Il s’intéresse alors à la circulation du sang, mais plus tard ce sera le vol des oiseaux et ce dernier, qu’on aborde spontanément en tant que décomposition des mouvements de l’animal (et que l’on associe au zootrope), implique déjà des problèmes liés à la résistance de l’air. Le “Marey aéronaute” paraît ainsi toujours-déjà en action dans celui qui étudie la pompe cardiaque, les flux sanguins dans les veines, comme il se poursuit dans les études des vagues, des fumées, des mouvements natatoires des poissons ou... du son! Autre aspect que Mannoni met en lumière, cette oscillation

chez Marey, entre les formes géométriques, les schémas et la photographie, continue ou discontinue, l'inscription d'un phénomène avec sa promesse de restitution, de synthèse aux fins de vérifications de la finesse de l'analyse. Georges Didi-Huberman, dans la deuxième partie du livre, intervenant sur l'informe des fumées, inscrit Marey du côté de l'esthétique (Valéry) et de la spéculation philosophique (Bergson) en évitant toutefois les ambiguïtés classiques qui faisaient "annoncer" des formes artistiques par les graphes et les chronophotographies. Son modèle d'interprétation est plus vaste, il est de nature anthropologique et poursuit ses travaux antérieurs qu'ils aient eu Fra' Angelico, Hantaï, Warburg ou Toni Smith pour objet. Ce faisant il échappe au grief formulé par Denis Canguilhem (colloque d'Orsay et récemment un album⁹) qui relève ce paradoxe d'une œuvre scientifique arraissonnée par les amateurs d'art (à commencer par Henri Langlois pour qui «rien n'est plus secret, plus lyrique, plus explosif» que le «silence de ses noirs et la légèreté de ses blancs»). Didi-Huberman fait basculer Marey du côté de l'art et de l'esthétique en dessinant un espace "au-delà" du scientifique et du technique et qui, à terme, les contienne. Son texte "La Danse de toutes choses", s'attachant en particulier au corpus des expériences que Marey conduisit sur les fumées et les mouvements de l'air, explore une "face cachée" de Marey. Non sans précaution car il s'agit de quelque chose que les images mêmes de Marey ignorent et «laisSENT échapper malgré elles», un supplément, des «ressemblances». Un supplément qui provient de l'excès de matérialité dans la trace ou de l'excès d'abstraction de l'épure, soit des "ratés" de la notation scientifique. C'est la force démonstrative de Didi-Huberman de ne pas contourner la question à laquelle de son côté Mannoni consacre ses investigations mais d'en partir pour y déceler cet "excès", ce supplément qui, au terme de la démonstration, est devenu principal. Pour justifier ce passage à l'esthétique et à la fascination que peut en retirer le spectateur, en effet, l'auteur commence

par étudier la démarche interne à la recherche mareysienne et à en détacher certains aspects dont on voit qu'ils seront aussi les supports de l'excès attendu: Marey amplifie et simplifie, il veut quantifier ce qu'il observe – c'est le primat de la courbe, venue de la méthode graphique mais qui se maintient en photographie; il aborde celle-ci non sous l'angle de la «restitution des aspects» mais sous celui d'*«un tracé indiciaire géométrisable»*. Le cœur du propos est axé sur le lien à la philosophie de Bergson, permettant d'aborder les questions de la connaissance, la crise des modèles de pensée, de la perception, de l'art. Le rapprochement du physiologiste et du philosophe avait déjà été opéré par Rabinbach qui s'étonnait qu'on passât sous silence le rôle de Marey «bien qu'une grande partie du travail de Bergson sur le temps [en] soit un commentaire, souvent évoqué même s'il n'est que rarement cité sous son nom». Leurs positions doctrinales respectives les opposent puisque le philosophe dénonce l'illusion de connaissance par la mesure que pratique le second. Opposition qui tient à la question de la durée, la non-divisibilité du mouvement, que proclame Bergson – qui est dans le domaine de la spéculation – contre l'instant, la décomposition, l'intervalle – auxquels Marey a forcément affaire dans sa pratique. Les mêmes mots cependant ne recouvrent pas les mêmes objets en raison des perspectives totalement différentes, spéculative là, expérimentale ici. Si Marey n'a jamais répondu à Bergson, il y «répond parfaitement, selon Didi-Huberman, [...] avec ses images mêmes, ses somptueuses images ouvertes». Il y "répond" non pour réfuter mais pour concorder avec lui. Il y aurait donc une "philosophie spontanée" de Marey – une métaphysique – qui serait bergsonienne. Car si à première vue tout l'oppose à Bergson, «sauf dans les "marges d'indétermination" que sa propre méthode autorise», ces marges vont devenir pour l'auteur «omniprésentes, considérables... En elles se forment d'ailleurs les plus belles images expérimentales de la chronophotographie» (p. 260). C'est l'intérêt de Marey pour les flux –

c'est-à-dire "la matérialisation de la durée" –, les "traînées", qui manifeste son appartenance aux deux ordres bergsoniens, celui de l'intelligence et de la juxtaposition qui est prévisible (identité géométrique) – c'est sa démarche avouée –, et celui de la création, du vital, qui est imprévisible (ressemblance vitale) – c'est sa démarche latente. Dans ce second cas, Marey «mesure moins des mouvements qu'il ne se mesure au mouvant de toute chose» atteignant à l'«expérience intégrale» au-delà de l'expérience instrumentale, «lorsque les courbes du mouvement ont pris – comme chez Leonard de Vinci – une extension, une expansion telles que toute chose était vue, désormais, en flux et en rythmes, en tourbillons et en volutes» (p. 281). Ainsi, «là où Marey croit découvrir un schéma c'est bien souvent un rythmos qu'il construit, là où il croit établir un chronos (temps divisible) c'est un rheuma (flux indivisible) qu'il laisse échapper, là où il croit mesurer un topos c'est une chôra et déjà une chorégraphie qu'il met en

œuvre» (p. 288). On aboutit enfin à une dimension lyrique qui est l'éros mareysien, participant de la "panféminisation" du monde qui imprègne la culture fin 19^e siècle. De Marey à Man Ray via Riemann (anagramme et homonymie inspirantes), l'auteur d'*Ouvrir Vénus* déploie un réseau d'échos dont la catégorie centrale est la danse. "La danse de toute chose", la danse qui est plus que "pas" et "pause" (par quoi on la décompose pour la noter), mais sillage et rythme, draperie du geste, corps qui danse, espace qui danse, temps qui danse. Ce retour au bergsonisme qui a, de fait, imprégné toute la culture au tournant du siècle, n'envisage cependant pas les débats et controverses qu'il a suscités. Ainsi Gaston Bachelard a-t-il discuté longuement les thèses de Bergson sur le mouvement dans sa *Dialectique de la durée* et dans l'*Intuition de l'instant* notamment, tout en développant par ailleurs une anthropologie poétique autour des éléments (l'eau, le feu) que croise Didi-Huberman.

- 1 Voir sa contribution à François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la dir. de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*, Payot, Lausanne 2002.
- 2 Voir dans François Dagognet, *Etienne-Jules Marey, la passion de la trace*, Hazan, Paris 1987.
- 3 François Dagognet, *Tableaux et langages de la chimie*, Seuil, Paris 1969.
- 4 Michel Frizot, *E.-J. Marey, chronophotographe*, Delphire, Paris 2001.
- 5 Laurent Mannoni, *Étienne-Jules Marey, la mémoire de l'œil*, Mazzotta/Cinémathèque française, Milano-Paris 1999.
- 6 *Images, science, mouvement. Autour de Marey*, L'Harmattan, Paris 2003.
- 7 *Sur les pas de Marey. Science(s) et cinéma*, L'Harmattan, Paris 2004.
- 8 Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, New York 1990.
- 9 Denis Canguilhem, *Le Merveilleux scientifique*, Gallimard, Paris 2005.

SELECTED BY: TOM GUNNING

DAISUKE MIYAO, *SESSUE HAYAKAWA: SILENT CINEMA AND TRANSNATIONAL STARDOM*, DUKE UNIVERSITY, DURHAM 2007

This is a work of great originality, the fruit of thorough and pioneering research. A truly unique attempt, not only to give a thorough account of the career of one of the first and most unusual stars of silent cinema, but also to approach Hayakawa's stardom from the perspective of his dual identity as an ethnic Japanese gaining a new identity in the worldwide stardom that the emerging film industry created. That the author is able to interrogate not only Japanese sources, but the Japanese language newspapers published in the 1910s in the United States makes this perhaps the most thorough – and complex – treatment of the ethnicity of a movie star ever offered by a film historian. Miyao's placing of Hayakawa's stardom within the context of the political and cultural relations between the United States and Japan is nothing less than masterful.

Sessue Hayakawa would be a familiar figure to people aware of silent cinema, but relatively few would know his career beyond its two end points: Cecil B. DeMille's *The Cheat* from 1915 and David Lean's 1957 *The Bridge on the River Kwai*. But beyond these two performances the very fact that early American cinema included a Japanese actor among its major stars represents a fascinating aspect of both film and cultural history. Miyao supplies the first thorough study of Hayakawa's career. He deftly and with both specificity and insight articulates the central paradox of Hayakawa's stardom: At the very beginning of the star system in Hollywood a Japanese star emerged whose attraction was difficult to define. Was he evil and cruel? Was he gentle? Was he a pioneer in an acting style of restraint? Was he an alien monster? Was he the representation of the American melting pot? Was he example of the

Yellow Peril? Was he erotic? Was he a Westernized Asian, or an orientalized film star? The author articulates all of these aspects through careful reading of the films and Hayakawa's "star text" as carried in the trade and fan discourse.

The issue of film acting remains one of the least developed areas of film studies. Miyao offers here an important probe into this still difficult territory. He is most successful in dealing with the issue of stardom, which is somewhat easier to write about than acting style, since it is always already partly verbalized, composed of the discourse of fan and trade press. But following the pioneering work of Roberta Pearson and Lea Jacobs and Ben Brewster, Miyao also makes an excellent foray into a description and analysis of Hayakawa's acting – which is after all the man's main contribution to film history. Hayakawa's stardom was based on his physiognomy – unique and beautiful – but also on his introduction of a complex and dialectical mode of performance at the very origins of narrative film based in characters. Since a large number of his early films exist, this style can be described and analyzed, rather than simply imagined based on descriptions. Watching these films, we find that Hayakawa was an innovator within the early styles of acting in silent cinema. As Miyao insightfully indicates, Hayakawa's facial expressions in his defining role in *The Cheat* do not necessarily convey the character's emotions. This is important. Critics, especially the French cineastes who responded so strongly to Hayakawa's style of performance, praised his mask-like face, the emotional and moral ambiguity he offered in a medium that was striving in most cases for an exaggerated clarity. Thus as an actor Hayakawa took on an emerging style of film acting – the emphasis on facial expressions encouraged by closer camera positions (an aspect of early film style nicely described decades ago by Janet Staiger) – but he *redefined* it with the use of often intense, but inscrutable expressions (which, of course, fit into cultural clichés about oriental characters). Further, in place of familiar

pantomime gestures, Hayakawa used elements of traditional oriental body languages (such as bows or the *mie*-like stances influenced by Kabuki). Hayakawa could be said to employ what Jacobs and Brewster have called the “pictorial style” of acting apparent in early silent feature films based on the coded stances taken from Western theater, but he reworked its traditional meanings and introduced new techniques.

Miyao chronicles Hayakawa’s varied fortunes as a movie star and actor in detail. Through his account we see a star emerge from a confluence of the new demands of the one-reel narratives as developed by producer Thomas Ince (who discovered and first promoted Hayakawa but did not quite make him a star) and then more particularly the emergence of the star system with the early feature film. Hayakawa offered a mode of performance and a personality that was at once exotic and ambiguous. His portrayal of villains rarely lacked a powerful erotic charge, but, as Miyao also shows, Hayakawa attempted to channel an American fascination with not only the exotic generally but with the specifics of Japanese style into more positive characters. However, as much as Hayakawa redefined his character in terms of more positive views of the Japanese immigrant or traditional native Japanese culture, the threat of miscegenation and the underlying racism of American culture recurrently threatened its positive reception. Hayakawa attempted, like many emerging stars of the era, to maintain control over both his image and the production of his films, through creation of a production company that he at first dominated, but gradually lost control of. Miyao carefully chronicles the vicissitudes of Hayakawa’s star persona with the American public. But, besides describing Hayakawa’s popularity with the mass of American viewers, Miyao uniquely details the actor’s reception by the Japanese,

both the American Japanese immigrants who had an ambivalent reaction to his screen persona, and the native Japanese reception, especially during his visits back to Japan and his return to act in Japanese films during the sound era. In Japan Hayakawa was viewed as a Westernized creature and often violently attacked (including threats of assassination). Hayakawa’s career also included a strong relation to France, both in the enthusiastic reaction to his films by critics and filmmakers such as Louis Delluc and Marcel L’Herbier in the early silent era, and as a long time resident and actor in French cinema in the sound era (with L’Herbier actually directing him in a sound remake of *The Cheat*).

Hayakawa therefore offers one of the most complex and extensive careers of any film actor, and none highlight so extraordinarily the complex issues of international cinema and stardom over many decades. He has found his perfect scholar in Miyao. In an era in which representation of race and ethnicity has become a major theme in cinema and cultural studies, an investigation of a figure like Hayakawa becomes an obviously rich topic (and several scholars have contemplated undertaking it). We are fortunate that it has been accomplished by a scholar as careful and thorough as Miyao, who is able to consult both American and Japanese sources. This gives his study a complexity no previous scholar even contemplated, exploring the reception of Hayakawa in both American and Japanese contexts. Specialists in silent cinema will find this an important book, as will researchers dealing with film stardom generally. Cultural historians dealing with ethnicity, and especially those dealing with Japanese and American relations, will find it an unexpected treasure trove of information. It is an important debut book for a fine scholar.

SELECTED BY: MALTE HAGENER

OLIVER GRAU (ED.), *MEDIAARTHISTORIES*, MIT, CAMBRIDGE, MA-LONDON 2007

Gérard Genette and others have taught us that titles of books, like paratexts in general, create, control and organise the zone of negotiation between the work and its prospective reader.

The title on the cover of *MediaArtHistories* is set against a suave and visually suggestive background with hints of pixelated imagery and biological forms. The order of terms in the title signals that the book has two central concerns: media art and art history, with “art” standing, triumphantly, yet uneasily, in the centre. Moreover, it seems significant that the editor, Oliver Grau, did not employ the currently fashionable term “archaeology”, but instead retained the more traditional label “history”. This decision may be attributed to Grau’s desire to refer to his own discipline, the established field of art history. However, the title is not as cautious as it may seem, for the use of the plural “histories” signifies that history (in good poststructuralist fashion) can never be singular and unified. Indeed, the editor’s introduction proposes to elevate media art to an accepted position in the canon of art history: «The goal is to open up art history to include media art from recent decades and contemporary art forms» (p. 1).

Grau claims that his project is motivated in part by the institutional neglect of media art. I have to admit that my personal impression of the field is very different. Whether looking at the most influential international galleries and museums, attending blockbuster shows such as the Kassel Documenta or the Venice Biennale, considering the catalogues of the major publishing houses, leafing through current magazines or attending conferences – media art, at least to me, appears ubiquitous. There are even large-scale historiographic retrospectives held in established institutions. For example, three recent representatives come to mind from the small

sector of projected and filmic installations: *Beyond Cinema. The Art of Projection, 1963-2005* at the Hamburger Bahnhof Berlin (2006-07), *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der 60er und 70er Jahre* at the Museum Moderner Kunst Vienna (2003-04) and *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977* at the Whitney Museum New York (2001-02). *MediaArtHistories* seems to be in line with these attempts to historicise and validate a certain tradition formerly ignored for its ephemerality and limited to interstitial institutions. However, it may be the case that Grau’s anthology merely approaches traditional art history polemically because the discipline is often considered the most conservative branch of the humanities.

Indeed, while reading the collection I got the strong impression that despite the outspoken institutional trajectory, most contributions did not strictly follow the path established by the introduction. A quick look at the authors suffices to explain the book’s diverse intellectual milieu. There are proponents of new media (Lev Manovich), sound studies (Douglas Kahn), media archaeology (Erkki Huhtamo), film studies (Sean Cubitt), visual culture (W.J.T. Mitchell) and the intersection of scientific history with art (Barbara Stafford). The articles themselves contain a similar heterogeneity of approaches and topics. We find a discussion of contemporary Japanese video art (Machiko Kusahara) next to a genealogical examination of an early 13th Century Arabic treatise on mechanical devices that teases out some proto-cybernetic as well as religious connotations (Gunalan Nadarajan), a consideration of the 19th Century phantasmagoria (Oliver Grau) and a discussion of practical questions of curating, exhibiting and archiving media art (Christiane Paul).

Therefore, we are confronted with a janus-faced book: on the one hand, the introduction and several of the pieces present the anthology’s clear and outspoken institutional project, and on the other, there exists a relatively wide-ranging cast of characters from which the read-

er may select those she finds the most rewarding. While concepts like virtual reality or convergence were hailed as central topics in the 1990s, today's key terms seem to be interactivity, immersion, and projection. In addition, although art is central to many of the contributions, there are also exceptions to this rule. A fascinating case study is Timothy Lenoir's account of constructing a collaborative history of science (the case study focuses on bioinformatics) where new media is used «for purposes of documentation and critical debate suitable to the creation of socially responsible scientific knowledge» (p. 357). What this text has to do with others that concentrate on media art in the narrower sense of the word, however, remains somewhat vague. It seems that the book is not quite sure whether it is addressing a reformed

art history, a newly emerging *Bildwissenschaft* (visual studies) or is instead aimed at a more heterogeneous crowd that takes an interest in the mediated nature of contemporary art, culture and science. Finally, a symptomatic reading of *MediaArtHistories* produces important questions: how will the university deal with the convergence of (mass) media, (life) science, (technological) history, cultural studies, politics and many other fields into a mediatised audiovisual culture? What expertise and knowledge (and therefore claim to influence) can be mustered by disciplines as diverse as media studies, art history, film and television studies, philosophy, cultural studies, and the history of science? Grau's anthology deserves credit for introducing concerns that might be at the centre of (institutional) debates for years to come.

SELECTED BY: MICHELE LAGNY

ELENA DAGRADA, *LE VARIANTI TRASPARENTI. I FILM CON INGRID BERGMAN DI ROBERTO ROSSELLINI*, LED, MILANO 2005

Le varianti trasparenti seront désormais un livre incontournable pour tout chercheur qui s'intéresse à Rossellini. Il porte sur les films faits avec Ingrid Bergman dans les années 50, ceux qui ont été à la fois un échec public et commercial, en particulier en Italie, et un mythe cinéphile, surtout en France: «*S'il est un cinéma moderne, le voilà!*» (Rivette, à propos de *Voyage en Italie*, *Viaggio in Italia*, 1954). En les constituant comme un ensemble, un “polypotique”, Elena Dagrada permet de reconsiderer aussi bien les ennuis d’Ingrid Bergman aux prises avec une poule envahissante dans le sketch de *Nous les femmes* (*Siamo donne*, 1953) que son saisissement par la spiritualité dans *Stromboli* (1950) ou *Jeanne au bûcher* (*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954). Mais ce n'est pas une analyse de plus sur l'actrice ni sur la valeur éthique ou esthétique des œuvres: par son approche à la fois philologique et génétique, elle ouvre au contraire toutes sortes de perspectives, non seulement sur les mésaventures des films de Rossellini, mais sur l'idée d'auteur, dans sa confrontation autant avec l'acte de création qu'avec les contraintes liées à la dimension industrielle et commerciale du cinéma et avec les pressions de la, ou plutôt des censures, politiques, religieuses, esthétiques, culturelles. Sans négliger la dimension autobiographique, particulièrement sensible dans le cas d'un couple réalisateur/actrice qui fonde, dans l'optique de l'ouvrage, l'homogénéité de la série.

Le cœur du travail consiste en une analyse des diverses variantes repérables dans différentes versions des six films tournés entre 1949 et 1954. Nous sommes donc dans l'optique d'une recherche depuis quelque temps largement ouverte, celles des “versions multiples”, ou du “film pluriel”. Depuis la mise en œuvre des grands chantiers de restauration des films, qui a

caractérisé les années 90, de nombreuses équipes et chercheurs s'y sont consacrés, en particulier sous l'impulsion de l'annuelle Conférence de Udine et la MAGIS – Gradisca Film Studies Spring School, si bien que s'est développée une impressionnante bibliographie.

Pour ne pas trop se perdre, Elena Dagrada s'est limitée aux versions existantes dont on peut penser qu'elles ont été préparées, si ce n'est entièrement par lui-même, du moins sous le contrôle, ou avec des fragments tournés par Rossellini. Même si deux documents joints à la fin du volume font état, dès 1950, de conflits entre le réalisateur et la RKO, à propos de la version américaine de *Stromboli*. Chaque film est ainsi présenté en juxtaposant chacune des versions sous forme de colonnes (trois pour *Stromboli*, six pour *Europe '51*, 1952, etc.) qui donnent des descriptions synoptiques parallèles et permettent de repérer les types de variantes: des suppressions ou ajouts de scènes entières jusqu'aux plus infimes modifications dans le montage ou les dialogues, parfois si difficilement repérables que les différences paraissent quasi imperceptibles. Enfin pour chaque film, des séries de photographies permettent de visualiser certaines modifications. Le chapitre le plus stupéfiant est celui qui concerne *Europe '51*, dont Elena Dagrada avait repéré huit versions avant que, alors que le livre était sous presse, la préparation d'un DVD n'en fasse découvrir une neuvième... (voir son apostille, pp. 443-449). Ainsi la conclusion prudente sur l'état d'une recherche toujours ouverte se justifie-t-elle, d'autant qu'on ne réussit pratiquement jamais à identifier un négatif original complet, ou une version intégrale qui puisse faire office de *Urtext*, sauf dans le cas spécial de *Jeanne au bûcher*, malgré ses deux versions française et italienne, et surtout de *Voyage en Italie* dont la version internationale, doublée et post-synchronisée en anglais, peut-être considérée comme la version originale, ensuite doublée (mais amputée d'une scène) en italien. Ce qui n'empêche pas la circulation d'autres versions, jugées ici apocryphes, notamment *La Divorcée de Naples*, dont l'autre titre est

L'Amour est le plus fort, présentée en France fin 1954 et qui a suscité l'ire de Truffaut; ou, mieux encore celle ressortie en 1958 en Angleterre sous le titre *The Lonely Woman*, après la séparation d'Ingrid et de Roberto!

Il ne suffit pas de décrire les variantes, encore faut-il en rechercher les motifs. Il est clair que le mode de réalisation des films, parfois tournés en double (pour *Stromboli* comme pour *La Peur [La paura, 1954]*), la pratique de la post-synchronisation et celle du doublage sont à l'origine de bien des changements, en particulier dans les dialogues. Mais cela n'explique pas tout, et pour mieux comprendre les transformations qui ont affecté les films, il faut faire l'analyse à la fois des textes filmiques et des conditions socioculturelles dans lesquelles ils ont circulé. Les choses deviennent alors plus compliquées et plus subtiles. Tout se mêle et s'embrouille: les projets esthétique et éthique, voire idéologique, les concessions faites aux goûts supposés d'un public d'autant plus hétérogène qu'il est international, le désir des distributeurs de profiter de la croustillante dimension autobiographique souvent perceptible en filigrane. Les réputations de l'actrice et du réalisateur, fort admirés pour leurs œuvres antérieures, aussi différentes qu'il est possible, rendent encore plus sulfureux les aléas de leur couple, à une époque où l'on n'accepte guère les "familles recomposées". L'un et l'autre brouillent leur image à travers des œuvres qu'on va soit tenter d'éduquer, soit au contraire d'utiliser pour profiter du goût du scandale. Le plus étonnant, c'est que, quelle que soit l'ampleur des modifications et des différences, les critiques, des plus hostiles aux plus admiratifs, n'ont pas relevé ces "varianti trasparenti", restées la plupart du temps invisibles, même quand des changements apportés avaient été réclamés. Qu'est-ce donc qu'un film? Et qu'en voit-on? À moins que la force de ces films-là ne résiste à quel qu'amendement que ce soit?

La première étude, celle de *Stromboli*, peut servir d'échantillon pour indiquer les méthodes d'approche. Elle s'attaque aux modifications effectuées dans le montage et le dialogue des

trois versions disponibles (celle de la RKO, sortie aux États-unis, la version internationale – à la Cinémathèque française – et la version italienne). Elle aboutit à la conclusion qu'il n'y a pas de version intégrale originale, sans qu'on puisse réellement dire que le matériel utilisé ne provienne pas de celui tourné par Rossellini (p. 39), d'autant que deux négatifs ont été fait à partir de deux tournages en anglais (p. 40), encore que les prises de la version RKO semblent de qualité inférieure. On montre ensuite les transformations d'une version à l'autre, à travers les variantes des différentes rédactions du scénario, ensuite à partir des écarts de montage et de dialogues. À plus grande échelle, on repère des coupures importantes, par exemple celle de la séquence où Antonio rapporte son premier poisson et où Karin va l'admirer, le toucher, sur la table de la cuisine, puis se recoucher avec un verre de vin, supprimée dans la version italienne (pour excès de sensualité?). Ou bien le rajout, dans la version de la RKO, d'une voix narratrice et d'une séquence de présentation de *Stromboli* (le village de pêcheurs, l'île, le volcan) fabriquée par prélèvements de plans ou de fragments de plans provenant d'autres moments du film et recyclés ici, alors que les deux autres versions débutent directement dans un camp de personnes déplacées. Par ailleurs, tout une recherche méticuleuse sur les très petites modifications apportées au montage ou aux dialogues autorise d'autres hypothèses: par exemple lorsque, au moment de l'éruption, la version américaine pratique un montage "analytique", avec des alternances serrées de plans brefs, alors que les autres versions se caractérisent par un nombre réduit de cadrages de plus longue durée. Ainsi se marque l'incompatibilité entre la pratique de Rossellini (avec ses longues prises) et ce que Dagrada appelle le "syndrome de Griffith", privilégiant le montage à fonction explicative. Une recherche documentaire pointue sur les conditions de rédaction du scénario et de réalisation du film permet d'évaluer les raisons qui ont pu motiver ces changements: *final cut* confié par Howard Hughes à un moniteur hollywoodien pour la version de la RKO, et

pour les autres versions, rectifications liées à l'accueil plutôt hostile lors des projections à Venise, tant de la part des partisans de gauche du néo-réalisme que de celle des catholiques, malgré les différents efforts de Rossellini et de son conseiller le Padre Morlion pour satisfaire le Vatican. Elle laisse penser que les variantes ont dû paraître indispensables pour tenir compte soit des différences entre les publics (nationaux, ici) à une époque où l'homogénéisation culturelle de l'Occident restait encore faible par rapport à celle du monde contemporain, soit du poids des routines d'écriture.

Revenons sur le cas d'*Europe '51*, où l'on peut distinguer, outre deux versions doublées en italien et sorties en 1952, deux "souches" pour les six (ou sept) autres différentes versions; l'une et l'autre auraient été post-synchronisées en anglais, mais les trois variantes de *The Greatest Love* (dont une dernière version ré-intitulée *Europe '51*) semblent avoir été destinées au marché anglo-saxon tandis qu'une version antérieure, avec une post-synchronisation moins soignée et les ritournelles chantées en italien (présentée à Cannes en 1953) a également trois variantes, peut-être pour le marché franco-phone. L'une d'entre elle (la version G, sortie à New York en 1954), serait peut-être une sorte de matrice permettant d'imaginer une version complète internationale virtuelle. Pas plus que je ne l'ai fait pour *Stromboli*, je ne résumerai ici toutes les questions qui font problème (en particulier en ce qui concerne les échanges entre Irène et le prêtre) ni toutes les conclusions qu'Elena Dagrada tire de ses micro-analyses, d'autant que la situation présentée par le film est plus complexe. Il va au-delà des oppositions de classe et des différences culturelles entre Européens du nord et Italiens, si sensibles encore ici, au-delà aussi de l'isolement et l'exclusion d'une femme qui refuse tout compromis, sans toujours bien saisir la réalité des choses. Son comportement en effet met en évidence les hypocrisies sociales et religieuses d'une Italie qui, si l'on tient compte du titre, pourrait valoir pour l'ensemble de l'Europe occidentale d'après la guerre et la reconstruction. Il suscite

d'ailleurs des réactions particulièrement négatives, davantage en Italie qu'ailleurs, qui ont davantage à voir avec la fonction sociale qu'on attribue encore au cinéma qu'avec le refus d'une forme nouvelle: c'est pourtant celle-ci, et notamment le refus du morcellement du découpage classique, qui rend les modifications apportées non seulement inefficaces, mais responsables d'un sentiment de malaise. Plus que les événements et les dialogues, qu'on peut plus ou moins modifier, c'est «la structure narrative, la composition des cadrages, la mise en scène du contraste entre la silhouette élancée [de l'actrice] et les habitants de la banlieue» (p. 176) qui font d'*Europe '51* «la tragédie du conformisme» (sous-titre prévu par Rossellini) et rend le film irrécupérable malgré les interventions chirurgicales.

Pour réussir son tour de force de dentellière, Elena Dagrada nous immerge dans les archives, filmiques d'abord, mais écrites aussi, en un jeu de va-et-vient permanent entre les copies des films, les textes disponibles sur leur préparation et les intentions d'auteur (avec Rossellini, on n'est jamais à court!), sur les réactions à chaud, non seulement des critiques, mais de responsables de production, de politiques ou d'autorités religieuses. Ainsi des textes reproduits parmi les documents présentés à la fin, à propos d'*Europe '51*, particulièrement malmené et par le public (rapport Selznik après un *pre-screening* particulièrement désastreux dans le Connecticut en 1953) et par les censeurs (lettre de Giulio Andreotti qui pense en 1952 que le public ne comprendra pas ce que veut dire le film). Du coup, le travail d'archives ne ressemble pas à une collecte, mais les croisements, les débats et discussions directement engagés reprennent parfois des interprétations antérieures (par exemple celle d'Alain Bergala à propos du point de vue subjectif dans *Stromboli*, p. 69, ou celle de Laurent Billia qui fait allusion à des archives trouvées dans le fonds Le Chanois et concernant un projet franco-italien pour *Europe '51*, p. 161). On est donc tout de suite entraîné dans les projets et les difficultés du couple Rossellini/Bergman comme dans les réactions

contradictoires, mais le plus souvent féroces, de la critique et des instances qui se considèrent comptables de la moralité publique. À point d'y être parfois un peu noyé, car on saute constamment d'un texte dense à des notes infra-paginaires assez longues, à des descriptions ou à des photogrammes, en un mouvement un peu tourbillonnaire qui semble évoquer l'atmosphère effervescente du moment. On regrette alors particulièrement l'absence d'index et celle d'une bibliographie finale, d'autant plus étonnantes qu'il s'agit d'une publication savante. Mais ce halètement donne une dimension excitante à la lecture.

Ce travail marque à quel point le film n'existe pas en lui-même mais comme série de variantes: non seulement la version "originale" originelle n'existe plus, comme le criait déjà Cherchi Usai il y a vingt ans à propos du cinéma muet, mais qu'elle a pu ne jamais exister. Et encore n'a-t-on pas parlé ici des versions vidéo ou numériques qui sont désormais dominantes dans le circuit de circulation des œuvres, et Dagrada s'est-elle limitée aux aires linguistiques occidentales. On constate aussi, après une longue éclipse, une réintroduction de l'auteur, dont la place et le rôle apparaissent comme centraux. Mais là encore, non sans dommage pour son intégrité existentielle: le Rossellini d'Elena Dagrada se trace en filigrane

ne comme lui-même multiple, morcelé, parfois dilacéré. Non pour des motifs psychologiques, mais pour des raisons textuelles, non en tant que producteur de ses films, mais comme leur produit.

C'est aussi une manière de rappeler que les œuvres ne sont pas des objets patrimoniaux à retrouver, à restaurer et à classer, embaumés sous une masse d'érudition, mais des faits sociaux, progressivement constituées par leur circulation matérielle et fantasmatische. Cela devrait engager à une certaine prudence à leur égard, tant dans les analyses textuelles strictement immanentistes, un peu abandonnées ces derniers temps, que dans les jugements critiques qui ont parfois donné lieu à des batailles féroces, justement en ce qui concerne Rossellini. Comme le souligne François Thomas à propos des versions multiples des films de Welles: «Des traditions critiques [...] ont pu ainsi se fonder sur des œuvres bien différentes». À la fois symptômes et produits de leur époque, sur laquelle ils nous donnent des indices, il faut, pour les faire exister historiquement, non seulement leur étude génétique et leur analyse formelle, mais l'examen des variantes de leur réception, qui a parfois agi sur leur forme même. Sans les empêcher de continuer à mener leur vie, même transformés, voire mutilés, mais toujours actifs.

SELECTED BY: IRMBERT SCHENK

PETER ZIMMERMANN (ED.), *GESCHICHTE DES DOKUMENTARISCHEN FILMS IN DEUTSCHLAND*, 3 VOLL., RECLAM, STUTTGART 2005

Vol. 1: Uli Jung, Martin Loiperdinger (eds.), *Kaiserreich, 1895-1918*

Vol. 2: Klaus Kreimeier, Antje Ehrmann, Jeanpaul Goergen (eds.), *Weimarer Republik, 1918-1933*

Vol. 3: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (eds.), *Drittes Reich, 1933-1945*

The edition of *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, edited by Peter Zimmermann on behalf of the Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart, is one of the most significant achievements in German publishing in the field of film history. This can be said even in the international context, as it is difficult to think of any other country whose history of documentary film has been explored as thoroughly as in this case. The edition comprises three volumes with 2.000 pages altogether and has emanated from a DFG-raised research project of the universities of Siegen and Trier and the Haus des Dokumentarfilms, which were practically cooperating with the German Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin. A total of 45 authors worked on the three volumes, the particular editors being the main contributors. The division into three volumes corresponds to political caesurae: 1895-1918, 1918-1933, 1933-1945. It is the editors' explicit intention to work with a broad determination of what documentary film is, and to illustrate its evolution by transcending the borders of film history towards media-historical and cultural-historical contexts. Astonishingly, both aims are followed to a great extent, although the individual volumes differ considerably in methodology and contexts.

For example, already in its introduction the first volume (1895-1918) reveals a predominantly film- and media-historical approach and

a highly factographical argumentation. This leads to the statement that the term "documentary film" cannot be used for the period before 1918 and "non-fictional" should be applied instead. Adequately, the introduction argues that hitherto existing ideas about early film are incorrect, as they derive from a teleology that draws its terminology for the years before the end of World War I from later and "very different" periods in the development of the medium. This statement is questionable both from a historical and a theoretical point of view but, on the other hand, the advantages of such a tightly corded argumentation are obvious: the reader is allowed to access an impressive amount of detailed information on the development of documentary film in the period under examination (which is subdivided according to the emergence of different places of presentation, such as mobile cinema and cinematographical theatres). The text offers an extensive display of the current state of research, an overview of the medium's technical and economical history, and an exemplary examination of some documentary "genres" and their programme schedules in cinema. At this point, the most important distinctive feature is the transition from the cinema of showing, the views of the "cinema of attractions," to the development of the genres of documentary film and the emergence of feature film around 1911/12. The final chapter of this volume presents a detailed description of film policy (that also provided the basis of the development of feature film) and documentary film work during World War I.

Volumes 2 and 3 focus on a general historical contextualization of film history in the discussion of the modern age and the modernization of society in particular periods. This principle of argumentation, made explicit in the opening chapters, is followed by most of the other authors, too. This fact attests to the editors' outstanding ability to coordinate the various contributions, and to a certain extent, the same can also be said for volume 1. A large part of volume 2 (1918-1933) is dedicated to the exami-

nation of the special documentary phenomenon of the Weimar Republic, the *Kulturfilm*, its institutional establishment and division into numerous genres that range from urban film to animal and wildlife documentaries, expedition films, mission and artist films. The theoretical debates of the Weimar age, such as the ones regarding censorship or educational film, are portrayed adequately. The distinction between *Kulturfilm* and documentary film may have a heuristic cause, for *Kulturfilm* was attached to a broader field of subjects, and “documentary film” is examined here in the form of newsreel, advertising film, industrial film and architecture film. One chapter is devoted to “border-crossing” personalities – Walter Ruttmann, Wilfried Basse, Heinrich Hauser and Arnold Fanck are filed under this label. Leftist film work in the Weimar Republic, cross-section film and the relations of documentary film with avant-garde are also examined in their own right. The final chapter deals with the function of documentary black and white film images from the 1920s as they are being used in colour television documentaries of today – a topic that is explored in even greater detail at the end of volume 3, where it is examined with reference to the formation of present views of Third Reich history via the use of contemporary documentary material in numerous television documentaries.

Being the thickest of the three books, volume 3 (1933-1945) takes to a further level the principle of contextualization beyond film and media history. Different phases of the process through which the historians came to terms with the Third Reich after 1945 are surveyed. Some of the main criteria include the perception of modernization and the critical analysis of long-standing popular totalitarianism theories as well as the inclusion of social history and the history of everyday life respectively. This exploration then leads to a very critical discussion of film-historical literature on the Third Reich, which – in Germany – is still mainly bound to the scheme of totalitarianism and a corresponding understanding of propaganda. It also contains a plea for a more

nuanced analysis of the continuity of film production from the Weimar Republic to the Third Reich, allowing it to obtain a certain discreteness and ambiguity towards the demands of the state and the governing party. Film politics, institutionalization and censorship are depicted in a separate chapter, followed by an examination of individual genres of *Kulturfilm* and newsreels of the 1930s (with the latter also being an experimental ground for innovations in the field of film technology). One chapter is dedicated to the documentary depictions of industrial modernization, starting with Ruttmann through industrial and advertising film, films on motorsports and *Autobahn* to the inception of television during the Olympic Games of 1936. With numerous other genres being examined, it is true for all of them that the argumentation focuses on the connection between backward-looking blood and soil ideology and the modernization fraction that make up the overall picture of Nazi propaganda. This also applies in a narrow sense to the Nazi propaganda films, which are dealt with separately. The examination of the function of these films during the war and of wartime newsreels completes the impressive range of topics in this volume.

All the volumes are equipped with large bibliographies and lists of films (3700 titles altogether, multiple mentions included), with the film indices fortunately containing up-to-date archival reference. Additionally, the last volume provides 90 short biographies of selected filmmakers. A filmographic database is available via the website of the Haus des Dokumentarfilms, www.hdf.de.

Alas, the editors’ wish for a continuation of the project in the form of annotated DVD editions of as many films as possible remains unfulfilled for financial reasons. This idea would also have satisfied the needs of many film historians who encounter severe problems when trying to have access to these films, many of which are either rare or in a bad state. But hope springs eternal... More realistic, however, is the hope for a sequel to *Geschichte des dokumentarischen Films*.

mentarischen Films in Deutschland, whose effort for German film historiography cannot be overestimated, for the period after 1945. The reading of this epochal approach is a must for

everybody concerned with German film history, and this does not exclusively mean the history of documentary film, but German film history in general.

CINÉMA & CIE

International Film Studies Journal

Previous issues

Where Next? / Par où continuer?

Edited by François Jost

(No. 1, Fall 2001)

Dead Ends / Impasses (+ The Tactile Screen / Lo schermo tattile)

Edited by Leonardo Quaresima

(No. 2, Spring 2003)

Early Cinema, Technology, Discourse / Cinéma des premiers temps, technologie, discours

Edited by Rosanna Maule

(No. 3, Fall 2003)

Multiple and Multiple-language Versions / Versions multiples

Edited by Nataša Durovičová, in collaboration with Hans-Michael Bock

(No. 4, Spring 2004)

Transitions

Edited by Francesco Casetti and Mariagrazia Fanchi

(No. 5, Fall 2004)

Multiple and Multiple-language Versions II / Versions multiples II

Edited by Hans-Michael Bock and Simone Venturini

(No. 6, Spring 2005)

Multiple and Multiple-language Versions III / Versions multiples III

Edited by Francesco Pitassio and Leonardo Quaresima

(No. 7, Fall 2005)

Cinéma et art contemporain / Cinema and Contemporary Visual Arts

Edited by Philippe Dubois

(No. 8, Fall 2006)