

Memoriav Cinéma : l'histoire pour mémoire / Spuren der Filmgeschichte

Roland Cosandey

Le cinéma aux cimaises
2021

Petit parcours partiel et partial

Pour Lis Winiger, projectionniste.

Novembre 2021

Le cinéma aux cimaises

2021

Petit parcours partiel et partial

1. Quand le diable se cache dans les détails 4

Kunsthaus Zurich

Hodler, Klimt und die Wiener Werkstätte, 21 mai - 29 août 2021

2. Quand « copier / coller » fait l'affaire 7

« Femmes. Droits. Du siècle des Lumières à nos jours »,
5 mars - 18 juillet 2021

Frauennot Frauenglück au Musée national suisse, Zurich

3. Quand l'occasion fait le larron 10

« August Gaul. Moderne Tiere », Kunstmuseum Bern,
4 juin - 24 octobre 2021

Le cheval 11

L'éléphant 13

Le chimpanzé 17

Le rat 21

Pour conclure 26

Les pages qui suivent mêlent deux approches dont l'objet est l'accrochage muséal d'images cinématographiques.

D'une part, on lira des observations fondées sur le postulat que les disciplines convoquées au fil de ce parcours - histoire de l'art, histoire du cinéma, archivistique, muséologie, muséographie - présentent un socle méthodologique commun.

D'autre part, on suivra un mouvement d'appropriation portant sur certains des documents filmiques découverts au hasard des expositions évoquées.

Nous postulons que rien ne justifie que les données accompagnant un film diffèrent, *mutatis mutandis*, des données qui accompagnent une oeuvre d'art ou un document, que ce soit au mur d'une exposition, dans un catalogue, un programme de projection ou sur l'internet.

Que ce postulat soit loin d'être partagé, les quelques notations concrètes données ci-après en font, à des degrés divers, la démonstration.

Nous proposons de considérer l'intrication des deux approches comme un plaidoyer pour l'ajustement des savoirs et le partage des compétences. Un ajustement que nous défendons sans trop d'illusion au demeurant, car s'il est aisément formulable en théorie, l'inertie des pratiques et des habitudes, le cloisonnement des formations et des institutionnels opposent une forte résistance à cette vision des choses, qui pour paraître idéaliste ne nous semble pas moins relever d'une évidente nécessité conceptuelle¹.

¹ Pour leurs judicieuses observations, merci à Paolo Cherchi Usai (Cineteca del Friuli, Gemona), Pierre-Emmanuel Jaques (Université de Lausanne, Histoire et esthétique du cinéma), Aude Joseph (Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds, Département audiovisuel), Géraldine Sangale - Roels (cheffe du groupe Film et Son, Médiathèque Valais - Martigny).

1. Quand le diable se cache dans les détails.

Kunsthhaus Zurich.

Hodler, Klimt und die Wiener Werkstätte, 21 mai - 29 août 2021.

Zurich, au Kunsthhaus, dans les salles consacrées aux petites expositions temporaires, un accrochage est consacré à *Hodler, Klimt und die Wiener Werkstätte*, centré sur l'histoire de la filiale zurichoise des Wiener Werkstätte (curateur : Tobias G. Natter). Dans la salle où sont exposées quelques pièces de mobilier des fameux ateliers viennois, créées en 1912 pour Ferdinand Hodler (1853-1918) par Josef Hofmann et Johann Jonasch, huit ans après la triomphale exposition du peintre à l'exposition de la Wiener Secession de 1904, le visiteur est surpris par la présence d'un écran de moniteur posé au sol².

Quelles images cinématographiques a-t-on bien pu associer à cette période, se demande-t-il ? Un "*Herstellungsfilm*" tourné dans les établissements ouverts par Hoffmann, Moser et Waerndorfer ? Une visite du "*show room*" sis Graben 15, au centre de Vienne ? Hodler faisant le comparse anonyme dans une vue filmée au Village suisse de l'Exposition nationale de 1896 ?

Ce qu'il découvre avec intérêt est plus récent. Il s'agit d'un reportage du *Ciné-journal suisse* (CJS), deuxième du nom. Quatre mois après la disparition de Berthe, la veuve du peintre, décédée le 25 décembre 1957, le sujet donne avec concision (20 plans) une

² Cimaïse ou sol, c'est tout un. Par contre, nous établissons une distinction entre les expositions qui proposent des images filmiques venant en complément d'autres objets ou œuvres, au mur, en vitrine ou dans un espace aménagé pour la projection, et les expositions installatives comme celle que propose actuellement le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel avec *Henry Brandt. Cinéaste et photographe* (14.10.1921 - 29.05.1922) ou l'exposition *Carole Roussopoulos. La vidéo pour changer le monde*, mise sur pied au printemps 2018 par la Médiathèque Valais – Martigny. Notre propos porte ici sur les premières.

Les expositions installatives se prêtent à d'autres observations, qui portent sur le choix des images (film complet, extrait, remontage), sur la disposition et la variation des surfaces de projection, sur la diffusion du son dans des espaces peu propices à l'écoute et sur la mobilisation du spectateur, entre durée des images et temps du regard. Un exemple intéressant est donné par le "film" qui constitue l'exposition *Let's Talk About Mountains. Une approche filmique de la Corée du Nord. Eine filmische Annäherung an Nordkorea*, Musée alpin suisse, Berne, 27 mars 2021 - 3 juillet 2022.

On peut distinguer une troisième modalité d'exposition audiovisuelle, celle qui propose une forme de simulation d'un dispositif spectaculaire original. C'est le cas de deux présentations récentes liées à l'Exposition nationale de 1964, *La magie du rail*, Circarama de Ernst A. Heiniger pour le pavillon des CFF, montré par la Fotostiftung Schweiz (voir note 4), et *La Suisse s'interroge*, de la section « La voie suisse », proposée à l'exposition Brandt mentionnée ci-dessus.

Celle-ci fait l'objet d'un exposé de la démarche, que ses auteurs se gardent bien de qualifier de "restauration" ou de "restitution", voir Caroline Fournier, Nicolas Ricordel, « Pour une évocation de *La Suisse s'interroge* », in: Pierre-Emmanuel Jaques, Olivier Lugon, dir., *Henry Brandt, cinéaste et photographe*, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, Scheidegger & Spies, Neuchâtel, Zurich, 2021, pp. 137-147.

certaine idée de l'ampleur de l'appartement genevois des Hodler. La circonstance qui motive cette rare intrusion du CJS dans un lieu privé est un événement public. Meubles et tableaux du peintre ainsi que des œuvres de sa collection étaient mis en vente aux enchères volontaires sur place, 29 quai du Mont-Blanc.

Le reportage comporte deux séquences. Dans la première, Berthe Hodler est là, le temps de deux plans (ces images sont donc antérieures à décembre 1957); puis, visibles dans deux autres plans, « *Pour la dernière fois, la fille et la petite-fille de Hodler admirent les oeuvres célèbres du Maître, qui s'est éteint ici en 1918* »; la deuxième séquence fut filmée lors des enchères, soit quatre ou cinq jours avant la sortie de cette édition du CJS, la vente ayant eu lieu lundi 14 et mardi 15 avril 1958.

Sur le cartel posé à côté de l'écran, tout y est : la source (transfert digital d'un positif 35mm en acétate de cellulose), la durée (00:01:22), la proportion de l'image (*aspect ratio* noté 4:3), et la référence filmographique : *Ciné-journal suisse*, n°0816.1, sorti le 18.5.1958.

Rare application de quelques règles catalographiques élémentaires et rare précision, même dans un musée, s'agissant d'un document filmique !

Deux détails toutefois, dans cette correction, font légèrement accroc:

- La proportion de l'image : le rapport 4:3 (vidéo) correspond en fait au rapport 1,33:1 du cadre de l'image cinématographique analogique, or le CJS était filmé en format standard sonore 1,37:1³.

- La qualification du sujet comme « reportage de télévision ».

Apparemment, *Schweizer Film Wochenschau* ou *Ciné-journal suisse* sont des termes qu'il semble difficile d'associer aujourd'hui à l'écran ordinaire de la salle de cinéma. Ou alors, dans l'esprit du rédacteur du cartel, tout reportage serait de la télévision...

³ A ce sujet, Michel Dind, ancien conservateur du CJS à la Cinémathèque suisse, nous écrit ceci, qui signale que la question du cadre (au tournage / en projection) pourrait n'être pas aussi simple : « *J'ai eu entre les mains toutes les éditions du CJS lorsqu'il s'agissait de préparer le transfert sur cassette Betacam Digital dans les années 1990.*

Je n'ai vu aucun sujet cadré en 1:1,66. De 1940 à 1975, les 1651 éditions sont en 1:1,37.

Mais cela ne signifie pas que le cadrage caméra, à partir des années 1960, n'était pas en 1:1,66.

Lorsque le format 1:1,37 est devenu de plus en plus rare dans la production commerciale, supplanté par l'écran large, les objectifs 1:1,37 ont été remisés au placard. Et ils ont disparu des cabines de projection.

Cette évolution était bien évidemment connue des éditeurs d'actualités. Il serait intéressant de se renseigner auprès des survivants afin de connaître quelles étaient les consignes données aux opérateurs de prises de vue. Du côté des exploitants de salle, la simplicité organisationnelle l'emportait sur le respect des formats.

Pour résumer : sur la pellicule l'image du CJS est demeurée jusqu'à la fin au format 1:1,37.

Sur l'écran des cinémas, à partir du milieu des années 1960, les actualités étaient souvent au format 1:1,66

Tout ceci demanderait analyse, contradiction, controverse et vérification. »

Courriel du 11 juillet 2021 à l'auteur.

Que dirait-on si une lithographie accrochée au mur d'un de nos prestigieux musées était donnée pour une sérigraphie, et que l'oeuvre était recadrée en raison de quelque inexplicable adaptation ?

On aura raison d'objecter que la première imprécision relève d'une attention formelle et d'un savoir technique spécialisés et ne peut être levée que si les « métadonnées » dont on dispose pour ces images contiennent l'information exacte.

Et s'il faut formuler une règle pour qui choisit d'exposer des éléments filmiques, énonçons celle-ci, fort simple au demeurant : ce n'est pas l'inertie du moniteur vidéo qui dicte les proportions du cadre, mais le cadre original de l'image qui doit en déterminer le réglage.

Cette attention suppose un tout petit savoir et une certaine vigilance (ou des « métadonnées » établies avec rigueur et transmises avec conscience...). Le cadre cinématographique est un élément qui varie dans le temps et selon les catégories de film. Ajoutons ici un point souvent négligé, cette fois à propos de format : un film peut avoir été préservé en 16 mm, alors que son format original est en 35 mm, ce que le catalogue, répertoriant l'objet conservé, ne précise le plus souvent pas, ni *a fortiori* le cartel du musée, qui fera croire que le format de production et de diffusion original de tel ou tel film était en 16 mm⁴. A quoi s'ajoute un autre obstacle posé à la saisie correcte de la source, celui de transferts digitaux pas toujours respectueux des dimensions originales ni, pour le muer, de la vitesse de défilement.

Veut-on prendre connaissance de ces 82 secondes de film ? On les visionnera, dans leur version allemande en allant à memobase.ch, ce qui permet de prendre connaissance de l'ensemble de l'édition du Ciné-journal suisse de ce 18 mai 1958 :

https://memobase.ch/fr/object/bar-001-SFW_0816-1?term=Hodler&filter%5Baccess%5D%5B0%5D=En%20ligne&position=9.

⁴ Il ne s'agit pas d'arguties. Prenons le cas récent de la filmographie établie par la Fotostiftung Schweiz dans le catalogue de l'exposition consacré à Ernst A. Heiniger (*Ernst A. Heiniger. Good Morning, World !*, 5 juin -10 octobre 2021), qui fait désormais référence pour ce photographe et cinéaste.

Les cinq premiers films auxquels participa Heiniger de 1942 à 1948 sont donnés comme des réalisations en format sub-standard 16 mm, ce qui définit un statut productionnel et un mode de diffusion propre à ce format. Or, ils furent tous tournés en 35 mm et diffusés également dans ce format, soit dans un cadre de production et de projection professionnel, le 16 mm signalant une circulation d'un autre ordre (exposition, école, etc.)

Le Musée de la communication (Berne) conservant ces films sous cette forme matérielle seconde ou parallèle, ce sont ces copies-là que décrit son catalogue, sans préciser la nature de la réduction. Voir Katharina Rippstein, Patricia Banzer, Muriel Willi, *Good Morning, World ! Fotografien und Filme von Ernst A. Heiniger*, Fotostiftung Schweiz, Scheidegg & Spiess, Winterthur, Zurich, 2021, p. 251.

2. Quand « copier / coller » fait l'affaire.

« Femmes. Droits | Du siècle des Lumières à nos jours »,
5 mars - 18 juillet 2021.

Frauennot Frauenglück au Musée national suisse, Zurich.

Zurich, dimanche 11 juillet 2021, dans le cadre des événements associés à la grande exposition temporaire « Femmes. Droits. Du siècle des Lumières à nos jours », le Musée national suisse avait mis à son programme la projection de *Frauennot Frauenglück*.

Le film était présenté ainsi :

*Frauennot - Frauenglück (1929). 11.7.2021 | 14:00 – 15:21. Der Film schildert im ersten Teil in einer packenden Spielhandlung das Elend von Frauen, die ungewollt schwanger werden. Den ergreifenden Bildern des Leidens und des Todes der Frauen, die heimlich eine illegale Abtreiberin aufsuchen, stellt der zweite Teil, der sachlich medizinische Informationen liefert, Aufnahmen aus den Räumen der Zürcher Universitätsklinik gegenüber, wo problemlos und sicher abgetrieben wird, soweit der Abbruch aus medizinischen Gründen notwendig ist.*⁵

Ferons-nous le déplacement de Vevey à Zurich ? Par prudence, sachant qu'il existe plusieurs versions de ce film fameux, nous entreprenons d'en savoir plus sur ce qui sera projeté. Après quelques échanges, le Musée nous apprend que sera montrée la « *la version originale de l'année 1936, révisée en 1978 et digitalisée en 2020* », sans que la raison de ce choix nous soit expliquée, ni ce qui était entendu par « *version originale* », alors que le film date de 1930.

A la lecture de la présentation, la relation de *Frauennot Frauenglück* avec une exposition consacrée à l'histoire des femmes pouvait sembler se passer de justifications particulières. Et si le spectateur avait pris la peine de passer le temps qu'il fallait dans le dense déploiement thématique et l'inventive scénographie de l'exposition, peut-être aura-t-il pensé que l'évocation de l'avortement, avec ses canules d'aspiration et ses aiguilles, pouvait bien avoir fait songer à ce film-là. Mais rien ne pouvait lui faire soupçonner que l'activisme des femmes, un thème majeur de l'exposition, avait été le moteur de l'"affaire" déclenchée par le film. Ou alors *Frauennot Frauenglück*, film muet que nous daterons en bonne méthode de l'année de sa sortie (1930) et non de celle de sa production, n'avait-il été retenu que pour son titre, sa notoriété dans l'histoire du cinéma suisse et sa facilité d'accès ?

⁵ Pour une traduction qui permette de deviner point trop incorrectement le sens des textes que nous donnons ici en allemand, nous proposons de recourir à www.DeepL.com/Translator.

Dans la présentation, rien n'est dit de la protestation du Frauenverein de Zurich à laquelle souscrivirent treize associations féminines faïtières pour dénoncer le film comme exhibant à des fins mercantiles, devant le public ordinaire des cinémas, le moment le plus intime et le plus sacré vécu par la femme, l'accouchement, montré deux fois, la première par césarienne, la seconde par voie dite naturelle. Rien non plus sur le fait qu'après quelques jours d'exploitation à Zurich, ces plans-là furent raccourcis ou retirés par le producteur-distributeur, Praesens Film S. A. Zurich, ni que le film fut interdit dans la plupart des cantons où ce dernier chercha à le montrer, ni que la protestation féminine joua un rôle déterminant dans le sort fait à la première version du film, alors que le remaniement sonore de 1936 ne suscita pas la moindre réaction. Sachant cela, on comprend notre premier souci : qu'allait-on bien nous montrer ?⁶

Dans un musée où la reproduction du plafond peint de l'église romane de Saint-Martin à Zillis est donnée à l'admiration du visiteur avec les indications d'usage - il s'agit d'une copie, et encore d'une copie partielle, des 153 caissons originaux -, ces précautions élémentaires ne semblent plus avoir cours quand il s'agit d'un film.

La durée annoncée (81') s'avéra fautive et le spectacle ne comprit pas seulement la « version originale de 1936 ».

Dans la salle en gradins dévolue aux conférences et aux projections, sans la moindre pause, après cette version sonore « originale », la séance enchaîna avec une version antérieure, muette. Pourquoi, à l'encontre du bon sens, inverser ainsi la chronologie des élaborations successives? Quel effet de démonstration avait-on pu penser tirer de ce parti-pris ? La répétition, qui aurait été moins redondante si l'on nous avait dit pourquoi *Frauennot Frauenglück* devait nous être donné deux fois, fit fuir massivement le petit public qui s'était déplacé en ce beau dimanche de juillet.

Comment pouvait-on proposer une exposition où le moindre objet avait son cartel, le moindre ensemble de documents son commentaire et jeter *Frauennot Frauenglück* sur un écran sans faire l'effort de quelques phrases? Et si le Musée national suisse n'était pas en mesure de mobiliser quelqu'un pour faire le truchement le dimanche, était-ce trop demander de nous mettre entre les mains quelque document imprimé? Nous l'aurions lu, à peine dérangé par la musique légère diffusée avant la projection et réenclenchée à la fin par le personnel assurant le gardiennage, comme au ciné.

Une présentation ? Pour dire quoi ? Que la projection se conforme à ce qu'offre <https://www.filmo.ch/Aktuell.html> ? Mais quel besoin y avait-il de diffuser mécaniquement ces 57 + 61 minutes d'images telles que les donne ce site, en « double bill », car *filmo* était la source de la projection à laquelle, venu de loin, nous assistions ce jour-là ?

⁶ Cette question suscitera peut-être une contre-question. Pourquoi envisager cinq heures de train aller-retour pour aller voir en projection un film qu'il est si facile de regarder sur l'internet ? A cause de cela, précisément, répondrons-nous. Parce que le visionnage sur le net (ou sur une table de montage, si on travaille avec un support photo-chimique 35 ou 16 mm), avec ses possibilités analytiques - pause, retour, répétition, avancée rapide - font oublier à la longue qu'un film est une expérience sensible dont les principales conditions étaient en l'occurrence réunies : un écran conforme, une durée continue, et la possibilité que nous ne soyons pas seul dans la salle.

<https://www.filmo.ch/katalog/staffel-8/frauennot--frauenglueck.html>.

Et pourquoi, au Musée, commencer par la version sonore rectifiée de 1936 - qui est en effet une version "restaurée" en 1978 de la version rectifiée de 1936... -, avant de montrer la version antérieure, qui se présente, elle, dans une restauration supposée produire l'état le plus complet du film, c'est-à-dire présentant des images qu'on ne vit ni en Suisse après les premiers jours de programmation à Zurich, ni en Allemagne, mais, selon l'origine du matériau qui servit à cette reconstruction, en URSS probablement ? Pourquoi ne pas, au moins, nous expliquer le parti-pris ? Et finalement pourquoi n'avoir pas retenu des deux versions la seule qui résonnât le plus pertinemment avec l'exposition, celle qui nous permettait de savoir quelles images avaient déclenché, au printemps 1930, l'ire des femmes organisées et l'élimination rapides des plans incriminés ?

Mais s'était-on vraiment renseigné sur ce film, avant de recourir telle quelle à l'offre de *filmo*, un site qui se donne pour slogan *Redécouvrir les films suisses* ?

3. Quand l'occasion fait le larron.

« August Gaul. Moderne Tiere », Kunstmuseum Bern,
4 juin - 24 octobre 2021.

Berne, Kunstmuseum. A partir d'une riche collection d'œuvres du peintre, dessinateur et sculpteur animalier allemand August Gaul (1869 - 1921), déposée en 2014 au musée par la Fondation Zwillenberg, une excellente idée : par une exposition soigneusement articulée et documentée dresser l'état esthétique-idéologique de la représentation animale en Occident durant les années du colonialisme triomphant, l'accent étant mis naturellement sur le domaine allemand (curatrice: K. Lee Chichester).

Dans les vastes et hautes salles du musée néo-Renaissance d'Eugen Stettler se déploie pendant cinq mois un foisonnement de sculptures, de tableaux, de dessins, d'illustrations de toute nature (manuels de zoologie, revues, affiches, cartes postales...); pas mal de photographies également (six peu compréhensibles études de flux par Marey, en salle "Tier und Technik"; le mouvement de l'animal saisi par l'instantané d'Anschütz, Marey, Muybridge, dans la section "Tiere in Bewegung" ; des images de préparation taxidermique prises par Vivienne de Watteville sous "Koloniale Tiere", ou encore le cirque Knie par Lothar Jeck à "Kultivierte Tiere"⁷).

L'ambition de l'exposition est à la mesure de la productivité et de la variété de l'oeuvre de Gaul lui-même. Mais celle-ci n'épuise pas la problématique et une quarantaine d'autres artistes viennent soutenir le propos, dans un accrochage dont on mesure bien combien d'autres pièces auraient pu tout aussi bien s'y trouver.

Le cinéma y paraît aussi, convoqué assez discrètement (4 items sur les 267 entrées listées dans le catalogue) et toujours, remarquons-le, dans des formes documentaires, alors qu'il y a évidemment un imaginaire de l'animal dans la fiction des vingt premières années de l'image animée⁸. A quelle catégorie les rattacher, ces images-là ? Selon la typologie de l'exposition, qui distingue les productions assignables à un artiste, nommé ou désigné à défaut comme « *Unbekannter Künstler* », et les productions qualifiées de

⁷ Curieusement Carl Georg Schilling (1865-1921), parfait contemporain de Gaul, est absent, dont les photographies au flash de la faune africaine firent voir les animaux de manière inédite et dont la démarche est liée déjà à la conscience de l'épuisement programmé d'une des zones les plus giboyeuses du globe. Voir C. G. Schilling, *Mit Blitzlicht und Büchse. Neue Beobachtungen und Erlebnisse in der Wildnis inmitten der Tierwelt von Äquatorial-Ostafrika*, Voigtländer, Leipzig, 1905, 558 p., 302 photographies.

⁸ Chacune des sept sections thématiques se serait d'ailleurs prêtée à une illustration cinématographique : 1. *Kultivierte Tiere*; 2. *Tierliebe und Tierschutz*; 3. *Tierische Verwandtschaft.*; 4. *Tierverhalten*; 5. *Koloniale Tiere*; 6. *Tiere im Krieg & Tiere in Bewegung.*; 7. *Tier und Technik*.

« *Kulturhistorisches Objekt* », l'ordonnance du catalogue répond clairement qu'elles relèvent de cette dernière catégorie⁹.

D'une section à l'autre, l'accent est mis sur l'exploitation de l'animal tel que le cinéma permet d'en illustrer les facettes : le cheval pour la guerre, l'éléphant pour l'ivoire, le chimpanzé pour la psychologie, le rat pour l'expérimentation médicale.

C'est dans cet ordre que nous mènerons notre très fragmentaire et partielle visite¹⁰.

Le cheval

*Was sagst du mir ? Ein Tier ist's nur ?
Auch du und ich sind Kreatur;
Den gleichen Schmerz hat Mensch und Pferd [;]
Auch sein Blut fließt für deine Herd [.]*¹¹

Pferdelazarett in Doncherry [sic], 1917.

A la section "Tiere im Krieg", dans une vitrine, jouxtant des cartes postales de chiens en service (on en compta quelque 30'000 dans les armées de l'Empire germanique) et des documents sur les pigeons photographes, on se penche au-dessus d'images tournant en boucle sur l'écran d'une tablette.

Des quatre éléments cinématographiques exposés, elles constituent le seul film proprement dit qui soit montré en entier. Sa vision dure quelque dix minutes.

Le cartel dit:

Pferdelazarett in Doncherry, 1917
Dokumentarfilm, 35 mm, 9:53 min.,
s/w., ohne Ton, Deutsches Reich,
Digitalisat Bundesarchiv, Abteilung Film.

La copie elle-même comporte un titre placé dans un cadre géométrique :
Pferdelazarett in Doncherry [sic] et une série d'intertitres dénués de cadre.

⁹ K. Lee Chichester, Nina Zimmer, éd., *August Gaul. Moderne Tiere*, Hirmer, Kunstmuseum Bern, Munich, Berne, 2021, 199 p., nbr. ill. noir/blanc et couleur.

Cette publication n'est pas tant une monographie sur Gaul qu'une exploration des relations entretenues entre représentation artistique, pensée scientifique, idéologie et pratique culturelle.

On gardera à l'esprit que nos remarques restent très marginales par rapport aux accents de cette contribution et qu'elles n'en sont pas le compte-rendu.

¹⁰ Merci à Julie Jaquenod pour son aide.

¹¹ Texte du photogramme final, légèrement tronqué par le recadrage. Il s'agit de l'avant-dernière strophe d'un poème écrit par un soldat allemand, qui raconte à la première personne comment, dans la nuit, entendant un cri d'atroce douleur il découvre un cheval à l'agonie et l'achève d'un coup de fusil. Kurt Muenzer, « Das Kriegspferd », in: Hauptmann d. L. Hoecker, éd., *Vom Pfingstfest zur Weihnacht. Der Auslese erste Folge*, Verlag der Liller Kriegszeitung. Lille, janvier 1916, p. 50.

En ligne : https://archive.org/stream/vompfingstfestzu00hock/vompfingstfestzu00hock_djvu.txt.

L'ensemble paraît complet, ce qui rend le document, dans l'absolu, d'autant plus intéressant. Rares sont les visiteurs qui s'attardent. Il y a tant de choses aux murs, dont cette frise de dix-sept lithographies, parues à la une du *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*, qui déploie des caricatures d'August Glaus, où les belligérants sont symbolisés par des animaux.

Pferdelazarett in Doncherry [sic] nous montre le traitement de chevaux militaires affectés de diverses maladies, dont la morve et la gale, particulièrement contagieuses. C'est un documentaire précis, mais non technique, c'est-à-dire destiné au public des cinémas ordinaires, dont l'instance de production et la réalisation ne sont pas spécifiés. Le site de référence filmportal.de ne le répertorie pas, mais le film est accessible sur celui du Bundesarchiv allemand. Il est connu de la médecine militaire d'aujourd'hui comme en témoignent colloque et article¹².

Les données techniques du cartel et du catalogue viennent du Bundesarchiv (Cat. n°235). Et nos observations aussi, qui ne jouent donc pas le jeu de la visite, celle-ci ne se prêtant évidemment pas au genre d'approche auquel nous nous livrons ici. D'ailleurs, même si les images passent en boucle, on ne les saisit bien qu'en pouvant les arrêter¹³.

La fiche du Bundesarchiv indique que le film fut soumis à trois reprises à la censure : 1er janvier 1917, 1er septembre 1917 et 26 octobre 1921, ce qui signale au moins qu'il était montré en temps de paix, quatre ans encore après sa première mise en circulation.

Sa présence dans cette vitrine, avec les chiens et les pigeons (et les chameaux figurant sur l'une des lithographies de *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*¹⁴) rappelle l'engagement massif des animaux dans le conflit - dont environ 10 millions d'ongulés du côté allemand.

Pour qui est familier du cinéma des années 1895 à 1920, prendre connaissance de ce film rappelle nombre d'images équestres et lui remet en mémoire que le cinématographe apparut dans une période dont on oublie vite à quel point elle était encore une civilisation du cheval.

Tronquée par le recadrage, une inscription formulée en abrégé donne la dénomination militaire du corps de troupe installé en ce lieu - [S]ächs.[isches] Et.[appen]-

¹² Le film est cité par les historiens de la médecine vétérinaire militaire. Il fut montré en juin 2018 au colloque international qui se tint à Turin, « The Military Veterinary Service of the Fighting Nations in World War One » et illustre l'article de Carolin Lauck, « Kriegstierseuchen im Ersten und Zweiten Weltkrieg und ihre Bedeutung in der Gegenwart », paru dans *Wehrmedizinische Monatsschrift*, vol. 64, n°10-11, octobre- novembre 2020, pp. 396-402. En ligne : https://wmm.pic-mediaserver.de/index.php?f=artikel&a=202010-11_wmm202010-11_S396_Lauck.

¹³ https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/23804?set_lang=de.

¹⁴ Cat. 190, *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*, n°14, 25 novembre 1914, « *Hagenbeck-Truppen im Westen. Ein Denkmal unserer Zeit* ».

Pferdelazarett 23[4]. Un carton précise que l'infirmerie occupe une ancienne caserne de la cavalerie française.

Le titre situe le lieu en mésorthographiant le toponyme (le cartel fait la correction) : Donchery est un bourg situé à moins de 10 km au sud-est de Charleville, près de Sedan, autant de lieux de mémoire de la Guerre franco-prussienne de 1870, qui allait devenir des lieux de mémoire de la Grande guerre. Le premier plan montre l'église en ruines et suggère l'étendue des ravages.

Le quatrième carton d'intertitre traduit, sans pouvoir rendre le jeu de mots, une inscription figurant sur le mur d'un bâtiment que balaie un léger mouvement de panoramique. Elle est du temps où la caserne accueillait des cavaliers français : « *Honny soit qui mal y panse* », traduit par « *Wehe dem, der hier schlecht striegelt* ». La citation finale, que nous donnons plus haut en exergue, y fait écho¹⁵. Le plan suivant montre une autre inscription « *Toujours en avant* », qui n'est pas traduite¹⁶.

Répetons-le : notre description s'approprie un document que nous avons découvert grâce à l'exposition. Elle en déplie quelques caractéristiques qui prolongent l'appréciation que nous faisons de sa présence dans un accrochage qui rappelle non seulement la souffrance animale, mais signale ailleurs que l'attention qu'on lui porte date aussi de la fin du 19ème.

Et pour en rester à notre domaine, rappelons que la cruauté envers les animaux fut un des motifs de la protestation qu'élevèrent dès les années 1907-08 ceux qui jugeaient que le cinéma, celui de fiction, était voué au sensationnel et à l'immoralité et qu'il fallait entreprendre de le réformer. Par ailleurs, la chasse est un sujet fréquent des films dits de « plein air », du lion à l'ours blanc en passant par la pêche à la dynamite ou la chasse à courre.

L'éléphant

Nous sommes dans la grande salle centrale, à la section « Koloniale Tiere ». Pas besoin de se pencher au-dessus d'une vitrine, les images tournent en boucle sur l'écran d'un moniteur accroché à la hauteur des yeux. Des écouteurs sont à disposition. C'est qu'il y a deux choses, l'une sonore et en couleur, l'autre muette et en noir et blanc. La première - ou est-ce la deuxième ? - est un commentaire délivré en anglais par une femme filmée en « *talking head* » devant une bibliothèque. L'effort confère une place particulière à ce document. Ce n'est pas la seule surprise.

¹⁵ Le découpage établi par le Bundesarchiv et donné en ligne avec le film définit cet extrait du poème de Kurt Muenzer comme un dicton (« *Spruch* »).

¹⁶ Ce plan rapproché est omis dans le découpage cité à la note précédente. Il est possible qu'un intertitre fasse défaut. Aucune conclusion ne peut être avancée tant qu'il n'est pas établi que l'élément de départ, une copie positive nitrate 35mm probablement, ne présente pas une lacune à cet endroit, un type d'informations qui ne fait pas partie des métadonnées établies par le Bundesarchiv.

Le cartel dit:

ADAM DAVID

Safari 1908, Jagdreisen

von Dr. A. David in den Sudan

in den Jahren 1908-1910, 1908-1910

Dokumentarfilm, Fragmentarische
Neumontage, Reduktion des 35 mm
Normal-Stummfilmes auf 16 mm,
Triacetat, Digitalisat, 40:13 min. (Aus-
schnitt: 32:40 - 38:07 min), s.w., ohne
Ton.

Museum der Kulturen Basel

Statement von Maria Namura Heise (Simiyu),

Bern, 2021, Einkanalvideo,

3:10 min, Farbe, mit Ton¹⁷.

Quand on s'agenouille, un peu plus loin dans la même salle, au pied du spectaculaire orang-outang de bronze d'August Gaul, on lit sur le cartel posé bas : « *Grosse laufender Orang-Utan, 1896. Bronze (posthumer Abguss nach dem Gips-Original), 143 x 99 x 123. Museum der bildenden Künste Leipzig.* »

Malgré une légère perplexité (la date retenue doit être celle du plâtre, puisque la fonte est donnée comme posthume, ce qui en établit un *terminus a quo* formellement arrêté au 18 octobre 1921, jour du décès de l'artiste), voilà qui comble notre besoin d'être au clair sur ce qui nous est donné à voir.

Un bronze, c'est d'abord un plâtre et son moule, comme un film est d'abord un négatif. Le tirage devant lequel nous nous trouvons est défini par une mesure et une date, même vague. Ce même orang-outan, réduit à une autre échelle, posé par exemple sur le bureau d'un puissant compteur dans un film de Fritz Lang (c'est une invention plausible si l'on est attentif aux objets dans le décor), et voilà une autre version de l'animal.

Pourquoi cet apologue? Parce que le soin mis à identifier correctement l'objet « gorille », en vertu d'une conception de l'authenticité et d'une idée du mode de relation établi par l'historien.ne de l'art entre le spectateur et l'oeuvre, ce soin n'a pas eu cours avec les images filmiques attribuées au Bâlois Adam David (1872-1959).

¹⁷ Cette deuxième partie du cartel n'est pas répertoriée dans la notice du catalogue, Cat. 170.

L'autorité de la curatrice, celle de la commentatrice à l'écran¹⁸ et d'un des auteurs du catalogue¹⁹ se conjuguent pour affirmer que nous sommes devant du matériel tourné par Adam David. A l'article « Exotismus. Tiere August Gauls. Tierbilder im Kontext des Kolonialismus », il est renvoyé à l'ouvrage du « Tierfilmer » Adam David, *Jagden und Abenteuer in den Gebieten des Oberen Nil*, Bâle, publié en 1916²⁰. Ce qualificatif ne se comprend que si on se contente de citer l'ouvrage, car il suffit d'y mettre le nez pour apprendre, de David lui-même, que s'il pratiquait la photographie, il ne fut pas « Dokumentarfilmer » ni, *a fortiori*, « Tierfilmer », mais un agronome spécialisé en zoologie qui se définissait comme un « Afrika-Forscher », directeur de caravansérail (à Omdurman), chasseur et pourvoyeur d'animaux, les vivants pour les jardins zoologiques, les abattus pour la taxidermie muséale, l'ivoire pour le marché. Ces compétences lui valurent d'être engagé par la firme parisienne Pathé frères comme guide de deux expéditions cinématographiques qui produisirent des films dont la mise en scène incombait à Alfred Machin (1877-1929), cinéaste et lui aussi nemrod passionné.

Les deux chasseurs blancs que l'on voit s'approcher à l'image, ce sont eux, lors de la seconde expédition. Ils sont filmés par un caméraman de Pathé, Julien Doux.

Le choix de ces extraits est évident. Ils servent à dénoncer l'exploitation occidentale du gisement animalier africain - en l'occurrence, pour en extraire l'ivoire - et celle des hommes, simples auxiliaires auxquels va la viande. C'est ce que rappelle Maria Namura Heise.

Cela dit, une appréhension du cinéma comme vérité documentaire fait obstacle à l'expression d'une raison superlative d'avoir retenu dans ce contexte ces images précisément : le fait cinématographique lui-même. Non pas captation improbable du réel, mais mise en scène de la chasse, les frusques fixées aux reins des éclaireurs africains trahissant le travestissement imposé aux figurants, à l'instar du déguisement des habitants de nos Villages nègres, et pour le public des cinémas alimentés par l'une des plus conquérantes firmes cinématographique du monde.

Double safari, double trophée ramené d'Afrique : le gros gibier en peau ou en pied et l'image de la faune, fixe ou animée, ce que traduit le titre de maintes relations d'expédition, dont la série de dix articles publiée par David lui-même dans les *Basler Nachrichten* en 1908: « Mit Kinematograph und Büchse im Busch ».

Si Adam David fut bien un agent de cette conquête, sa participation aux deux expéditions Pathé lui permit, dans l'ouvrage cité plus haut, de raconter les coulisses d'une expédition cinématographique, et il fut l'un des premiers à le raconter au grand public.

¹⁸ L'avocate kenyiane Maria Namura Heise (Simiyu) est co-fondatrice de l'African Forum for Rule of Law Development, sis à Berne.

¹⁹ Faisant le lien avec les récits d'expédition publiée en livre, si prisés à l'époque, on lit dans le catalogue, sous la plume d'Eric Baratay : « Auch Jagdfilme in der Art Adam Davids gehören zu diesem zu Beginn des 20 Jahrhunderts äusserst populären Genre. », *op. cit.*, p. 49.

²⁰ Catalogue, *op. cit.*, p. 138, note 25.

En même temps, il laissa croire tout au long d'une longue carrière de conférencier que projections fixes comme projections animées étaient de lui. Le remontage qu'il fit faire des images d'Alfred Machin produites par Pathé, dans les années 1920 probablement, puis leur réduction en 16 mm, ne ressemblent ni par la durée, ni par le montage, ni par le texte, ni par le format, ni par le mode de diffusion aux courts films originaux montrés internationalement dans le programme des cinémas d'avant 1914, puis dans l'après-guerre, en Pathé-Baby (9, 5 mm) pour certains, le format réduit de l'usage privé. Ce remontage bâlois correspond à une deuxième vie, forme une nouvelle entité, il a sa propre autonomie, sa propre histoire, sa propre authenticité. Et les défauts flagrants qui affectent cette version apocryphe, y compris sa cadence accélérée, ne sont pas à mettre au compte de quelque handicap technique affectant le cinéma "primitif" des années 1910, mais tiennent à la façon dont Adam David fit tirer cette seule copie et à la fréquence de son usage.

On ne voit pas quel autre document ni quelle autre œuvre, pour reprendre la répartition typologique des pièces exposées, présenterait le même écart d'identification, dans cette exposition où l'on prend soin de préciser selon les règles de l'art que les deux planches de Muybridge, *Mule, kicking, Ruth* (Cat. 223) et *Pig running* (Cat. 224), décrites comme « *Chronofotografie, Kollotypie auf Velinpapier* » sont montrées sous forme de reproduction. Comme on le verra, un autre film présente cette même indistinction qui nous paraît symptomatique d'un certain rapport au cinéma, révélant un curieux oubli de quelques règles élémentaires en histoire de l'art comme en histoire tout court.

C'est là qu'intervient une situation récurrente, qui n'est évidemment pas le propre de l'exposition abordée ici. Tôt ou tard, dès lors qu'il se risque hors de son domaine, tout commissaire d'une telle entreprise risque d'être entraîné, à la mesure du temps dont il dispose, de l'énergie qu'il veut y mettre, de l'importance qu'il attribue à la vérification, à faire confiance à d'autres spécialistes, à d'autres institutions. Cette délégation de compétence fait partie du jeu.

Si le Musée des cultures de Bâle, auquel vous empruntez les images en question, vous dit qu'elles sont l'œuvre du bâlois Adam David - en les helvétisant au passage -, que le *Dictionnaire historique suisse* l'affirme aussi et Wikipedia à son tour, si l'*Ausdruck der Datenbank zu Schweizer Film über Afrika* que vous consultez en ligne donne un *Jagdreisen in den Sudan* comme un « Privatfilm » d'Adam David, pourquoi soupçonneriez-vous ces autorités d'être dans l'erreur ?

Ces assurances ne vous poussent en tout ça pas à jeter un œil à la notice sur David (Adam) établie par les Archives d'Etat du canton de Bâle-Ville et à vous demander pourquoi, de toutes les sources de deuxième ou de troisième main consultées, celle-ci ne fait pas d'Adam David photographe un cinéaste aussi ? Il se trouve que dans ce cas, au contraire des trois autres emprunts faits au cinéma par l'exposition, auxquels l'historiographie du domaine a plus discrètement ou pas du tout porté son intérêt, Adam David est suffisamment documenté et depuis suffisamment longtemps pour que l'on

puisse à bon droit s'étonner de l'état des métadonnées qui accompagnent aujourd'hui ces images²¹.

Le chimpanzé

Le cartel dit :

WOLFGANG KÖHLER
Intelligenzprüfungen an Menschen-
affen, Teneriffa, 1914

Wissenschaftlicher Film, 16 mm,
Digitalisat, 11:06 min, s / w, ohne Ton
Universität Würzburg,
Adolf-Würth-Zentrum für Geschichte der Psychologie²².

Un peu plus loin, dans cette même grande salle centrale, sur l'écran d'un moniteur, dans une succession de plans hoquetants, rayés, surexposés, recadrés, des chimpanzés communs s'affairant dans une ample aire de captivité ont été saisis par l'objectif d'une caméra à laquelle ils ne semblent guère prêter attention.

A cet emplacement de la salle, l'espace d'exposition est occupé en son centre par un grand siège carré bas, ni trop mou ni trop dur, qui donne dans toutes les directions. C'est le seul endroit où l'on puisse s'asseoir.

L'observation des visiteurs et des visiteuses permet de constater que ceux et celles qui prennent le temps de quitter la station debout se posent de préférence sur le côté qui leur permet de regarder en direction du moniteur. Leur attention est clairement dirigée vers ce qui s'agite à l'écran - chimpanzé assemblant deux bâtons pour attraper une banane posé derrière une grille, chimpanzé empilant des caisses de bois pour atteindre une banane suspendue à un fil, chimpanzés collaborant ou non à l'empilage des mêmes caisses dans le même but, etc.

Quand les visiteurs sont deux à s'être assis, durant notre période d'observation mâle et femelle le plus souvent et formant couple, le plaisir qu'ils tirent à ce spectacle se manifeste par des rires et de brefs échanges verbaux. Sur l'individu isolé, la satisfaction se traduit par une forme de sourire et un léger plissement du front. En général, le temps d'arrêt devant ce spectacle n'en épuise pas la durée.

²¹ Nous renvoyons à la notice d'autorité du Staatsarchiv Basel-Stadt décrivant le Fonds Adam David (« BSL 1003 Adam David (1872-1959) Afrikareisender, Tierhändler, Grosswildjäger, 1900 (ca.)-1914 (ca.) (Bestand) ») et en particulier aux références auxquelles il est renvoyé.

En ligne : <https://query.staatsarchiv.bs.ch/query/detail.aspx?ID=231984>.

²² Cet emprunt à l'Adolf-Würth-Zentrum für Geschichte der Psychologie nous rappelle que Wolfgang Köhler développa avec Max Wertheimer et Kurt Koffka la psychologie de la forme (« Gestaltpsychologie »).

Nous sommes à la section « Tierische Verwandtschaft » et l'effet de cette disposition thématique, peut-être recherché, est aisément obtenu.

On l'aurait probablement obtenu tout aussi bien en proposant au visiteur de s'asseoir devant le même spectacle en face, à la section « Tierverhalten »²³. On s'y penche sur la planche VI de *Dekenden Tiere. Beiträge zur Tierseelenkunde auf Grund eigener Versuche* de Karl Krall (Leipzig, 1912). La photographie reproduite est légendée « *Zarif lernt Buchstabieren* ». Zarif est un cheval et tout le monde aura une pensée pour son congénère, Hans le malin (« *Der kluge Hans* »), un Horlow-Traber auquel son propriétaire, hippophile et enseignant de mathématique, était persuadé avoir inculqué les rudiments de l'arithmétique (Karl Krall en devint le propriétaire et poursuivit les expériences de Wilhelm von Osten, puis il semble que les chevaux finirent dans la Grande boucherie qui ne tarda pas à venir).

A l'enseigne « Tierverhalten », les chimpanzés filmés par Wolfgang Köhler (qui avait lui-même été voir Hans le malin en 1911²⁴), auraient été explicitement insérés dans la logique expérimentale qui présida à leur enregistrement, et le cinéma aurait été exposé pour sa fonction : une captation, un moyen d'observation peut-être, de démonstration plus vraisemblablement, ce qui correspond à la désignation « Wissenschaftlicher Film » donnée par le cartel.

Contredisant la datation du cartel, un premier carton (titre ou intertitre?) indique en anglais (les intertitres subséquents sont en allemand) que ce filmage fut mené entre 1914 et 1917 à l'Anthropoidenstation der Preußischen Akademie der Wissenschaften de Ténériffe, dirigé par le jeune Köhler (1887-1967) et voué à l'étude expérimentale de l'activité cérébrale du chimpanzé (ce sont donc des comportements induits que nous voyons).

Intelligenzprüfungen an Menschenaffen est le titre attaché aujourd'hui à ce qui ne fut probablement jamais un "film", mais autant de séquences ou de prises ponctuelles demeurée telles²⁵.

Celles-ci sont au nombre de cinq :

²³ D'ailleurs, le catalogue commente le film en relation avec cette section-là, *op. cit.*, p. 89, p. 103.

²⁴ Helmut E. Lück, « Wolfgang Köhler auf Teneriffa », *Gestalt Theory*, 1987, vol. 9, n°3-4, pp. 170-181. Voir p. 3, p. 13.

En ligne : https://www.researchgate.net/publication/340550003_Wolfgang_Kohler_auf_Teneriffa.

Une remarque de Köhler, en page 194 de son *Intelligence des singes supérieurs*, fait probablement allusion à cette histoire : « *Aujourd'hui on se voit forcé d'établir, dans un ouvrage scientifique sérieux, que le chimpanzé n'a montré jusqu'ici aucun goût ou aucune vocation pour l'étude des racines quatrièmes ou des fonctions elliptiques.* », voir *infra*, note 28.

²⁵ Trois données fondamentales font défaut : la description du matériel original au moment où il resurgit (voir *infra*), un protocole de tournage contemporain de l'opération et le métrage utile obtenu à l'époque. Dans un tapuscrit non daté, *Erläuterungen zu dem Affenfilm aus Teneriffa*, Köhler écrit : « *Man wäre gezwungen, enorm viel Filmmaterial zu verbrauchen, wenn man das Verhalten der Tiere in neuen Situationen überhaupt aufnehmen wollte bis zu dem unvorhersehbaren Zeitpunkt, wo schließlich in einigen wenigen Minuten das interessierende Verhalten abläuft.* », *op. cit.* en note 27, p. 9.

1. Aufstapeln von Kisten / 2. Ineinanderschachteln von Rohren zur Erreichung eines Gegenstandes / 3. Erklettern eines freistehenden Gegenstandes / 4. Beseitigung von Hindernissen zum Öffnen einer Tür / 5. Eine Gruppe von Affen beim Aufstapeln von Kisten²⁶.

Quant au format du film et à l'état des images, le 16 mm indique qu'il s'agit d'une réduction d'une copie 35 mm (qui est le format original) ou probablement même du retraitage d'une réduction antérieure, sans doute déjà fort usagée.

Que les prises de vues furent effectuées à 12 - 16 images / sec. et que la vitesse de projection de la copie 16 mm est de 18 i./s. (ici probablement accélérée à 24 ou 25 i. / sec.), nous l'apprenons dans l'indispensable brochure d'accompagnement publiée par l'Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF), *Wolfgang Köhlers Filmaufnahmen der „Intelligenzprüfungen an Menschenaffen“ 1914-1917*²⁷.

Hermann Kalkofen, professeur de psychologie sociale et cinéaste scientifique attaché au IWF, y décrit les recherches de Köhler et leur contexte contemporain, et détaille chaque séquence filmée par ce dernier « [...] *der wohl als erster den großen Nutzen kinematographischer Protokolle im interdisziplinären Bereich der Primatenforschung erkannt und sich der die Zeit bewahrende Methode entsprechend zielstrebig bedient hat.*²⁸ », leur contexte contemporain et l'emploi fait du cinéma²⁹.

Il nous apprend aussi que le "film" que nous voyons dans l'exposition est en fait le produit d'une élaboration seconde, étant la version « *bearbeitet und veröffentlicht* » en 1975 par Kalkofen et son institut à l'usage de l'enseignement supérieur (96 m., 12'). Elle

²⁶ A part la quatrième observation, les moments filmés sont ceux qui sont montrés par une photographie dans cinq des sept planches de *Intelligenzprüfungen an Menschenaffen*, pour illustrer l'emploi d'instruments (voir *infra*, note 29), ce qui pose la question de l'opportunité et de la réduction du filmage.

²⁷ H.[ermann] Kalkofen, *Wolfgang Köhlers Filmaufnahmen der „Intelligenzprüfungen an Menschenaffen“ 1914-1917*, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1975, (Wissenschaftlicher Film D1148 / 1975), 21 p., 8 ill. En ligne : <https://doi.org/10.3203/iwf/d-1148>.

²⁸ Kalkofen, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ L'affirmation de Kalkofen selon qui Köhler « *est sans doute le premier à avoir reconnu la grande utilité du protocole cinématographique dans le domaine interdisciplinaire de la primatologie* » (notre traduction) mériterait d'être étayée. Outil d'observation ou moyen de démonstration ? Köhler lui-même, si précis dans la description des protocoles expérimentaux, ne fait pas état de l'emploi du cinéma dans sa fameuse monographie et à aucun moment il ne laisse entendre qu'il aurait enrichi ses minutieuses observations à la vision des images enregistrée. Il signale tout au plus qu'une illustration reproduit un « *Kinematogramm* » (pour la planche 7, ce qui est le cas aussi de la planche 3, au vu du format) ou il indique l'avantage démonstratif de l'enregistrement du mouvement vu en projection. Ainsi, à propos d'un certain comportement précise-t-il que « *auf dem laufenden Kinematogramm ist derartiges natürlich besser zu verstehen* », ce que le traducteur français rend par « *avec le mouvement du cinématogramme, la scène est naturellement mieux comprise* ».

Wolfgang Köhler, *Intelligenzprüfungen an Menschenaffen*, Julius Springer, Berlin, 1921, qui est la 2ème éd. revue de *Intelligenzprüfungen an Anthropoiden I* paru in : *Abhandlungen der Preuss. Akademie der Wissenschaften, 1917, Physika.-Mathem. Klasse, n°1*, 194 p., 7 planches (photographies), 19 figures, notre citation : p. 121 ; W.[olfgang] Koehler, *L'intelligence des singes supérieurs*, Félix Alcan, Paris, 1927, p.158, p. 159. La traduction est due au psychologue gestaltiste Paul Guillaume.

provient d'éléments en 35 mm nitrate qui reposaient dans les archives de l'institut, désignés sans autre indication comme „Affenfilm aus Teneriffa ». Découvert en 1970, ce matériau fut identifié par Kalkofen comme correspondant au filmage des expériences ténérifféennes de Köhler³⁰. Le titre de la brochure, pour autant qu'on y soit attentif, ne désigne pas un film, mais des “prises de vue “ (« *Wolfgang Köhlers Filmaufnahmen...* »).

La condition matérielle des images que nous voyons, réalisées par Köhler lui-même, trouve aussi son explication chez Kalkofen :

Die technische Qualität der Aufnahmen läßt zu wünschen übrig. Gründe dafür sind die Grobkörnigkeit der Emulsion, die Tatsache, daß bei Handbetrieb mit niedriger Frequenz — die angemessene Wiedergabe erfordert einen Spezialprojektor — gedreht wurde und nicht zuletzt der starke Abnutzungsgrad. Verdorben aber sind sie glücklicherweise nicht³¹.

Tout cela pour conclure ce que nous savons depuis un moment, soit que nous ne sommes pas devant un vieux film muet rigolo ? Non, pas seulement, car même si nous avons été mis en garde, sommes-nous sûr de bien voir ce que nous voyons ? Dans un passage qu'il intitule « *Menschenähnlichkeit* », Köhler attire notre attention sur une illusion.

Si on aborde sans expérience préalable l'étude du chimpanzé, on a d'abord l'idée de lui laisser les instruments façonnés par l'homme pour un but spécial et en considération de multiples circonstances : échelle, marteau, pince, etc., en posant la question de savoir s'il emploiera bien ces instruments. [...] Mais au contraire il faut bien comprendre que l'animal n'emploie pas, à proprement parler, une « *échelle* », dans le sens que ce mot a pour l'homme, et qui implique une *sorte de fonction* (statique) déterminée aussi bien qu'une *forme* déterminée. Pour le chimpanzé [...] une échelle n'a pas d'avantage bien réel sur une forte planche, une perche, une branche d'arbre, qu'il emploie de la même façon. [...] *On doit ici, comme dans toute l'étude du chimpanzé, se garder de confondre l'apparence extérieure de ressemblance avec l'homme* (peut-être

³⁰ Kalkofen, *op. cit.*, p. 20. L'auteur indique, sans les localiser que d'autres copies lui furent signalées. La pellicule était accompagnée d'un texte dactylographié, qui put être attribué à Köhler, *Erläuterungen zu dem Affenfilm aus Teneriffa*. Kalkofen en tire des éléments pour sa description des séquences.

Nous ignorons d'où vient la copie montrée à Berne, avec son carton initial en anglais. Le prêteur, l'Adolf-Würth-Zentrum für Geschichte der Psychologie, n'entre pas dans ce genre de détails philologiques. Si elle venait de l'IWF, il est évident qu'elle devrait être désignée comme « version IWF 1975 », de même que tout retraitage ultérieure d'une estampe est accompagné, en principe, d'une information sur sa nature et sa datation.

On notera que la notice de www.filmarchives-online.eu, ne dit rien de cette édition comme telle, mais parle de « *Filmaufnahmen* » (« *Film shots* ») ! Voir http://www.filmarchives-online.eu/viewDetailForm?FilmworkID=c8f9a296a6bb14200a54396c8ea009d2&mf_tab=IWF.

³¹ Kalkofen, *op. cit.*, p. 8.

suggérée par l'instrument) *avec le niveau de l'action, le degré d'intelligence. [...] La ressemblance avec l'homme ne peut donc pas servir d'étalon*³².

Ces réflexions nous obligent à considérer un tel enregistrement pour ce qu'il est : la production de documents fragmentaires, sans la pensée d'un "film". Ce dont la lecture de *L'intelligence chez les singes supérieurs* suffirait à convaincre quiconque s'est assis sur le banc de l'exposition Gaul en face de l'écran où s'affairaient Chica, Sultan, Rana, Grande ou Tschego.

Mais elles ne sauraient pas plus faire obstacle à la fortune comique de l'hominidé dressé à singer l'homme, en frac le plus souvent ou attablé avec tous nos instruments dinatoires, une attraction qui passa rapidement des variétés à l'écran, qu'elles ne pourraient troubler le succès renouvelé de la cage aux singes filmée au zoo, comme *Chimpanzee Pete (Pedro der Schimpanse, 1915)*, un « plein air » de Frederick Burlingham que nous rêvons de retrouver un jour en raison de sa trivialité même, peut-être, qui sait, avec *Frolicsome Bears / Die drolligen Bären in Bern (1914)* du même cinéaste.

Le rat

Le cartel dit :

CURT THOMALLA
Steinachs Forschungen, Wissenschaft-
liche Fassung, 1922

Dokumentarfilm, 83' (Ausschnitt:
51:06 - 56:52), s/w., ohne Ton,
Deutschland, Universum-Film AG
(Ufa), Kulturfilmabteilung, Digitalisat
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden

Premiers cartons à l'écran :

T1 Steinachs Forschungen / Wissenschaftliche Fassung, 1922 / Regie: Curt Thomalla
T2 Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von / Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung /
Wiesbaden
T.3 déroulant
Der Verjüngungsversuch fusst auf dem / Gedanken , die Keimdrüse [...] neu zu beleben
[...]

³² W.[olfgang] Koehler, *L'intelligence des singes supérieurs*, op. cit., pp. 154-155.

Les questions sont nombreuses que suscite cet extrait d'un film en 35 mm, autorisé par la censure allemande en février 1923, ce qui en fournit la date agréée. Il est accroché dans la section « Tierliebe und Tierschutz ». Son image est trop impeccable pour qu'on ne la soupçonne pas d'être le produit d'un drastique nettoyage digital et la copie est munie de cartons de texte qui pourraient bien avoir été refaits à neuf.

La durée indiquée, 83 minutes, en fait un long métrage, ce qui paraît singulier tant que l'on ignore ce que contient l'ensemble. La qualification de « *Wissenschaftliche Fassung* » laisse entendre qu'il y aurait eu une version grand public . Et que sont ces recherches de Steinach, outre cette séquence de cinq minutes, qui montre le rajeunissement d'un rat obtenu grâce à une transplantation des glandes sexuelles, et quelques plans d'animaux disséqués ou vivants censés en démontrer les résultats positifs ?

Enfin, puisque l'écran est accroché dans une section où sont illustrées différentes formes de l'amour pour les animaux, du Teddybär des années 1906-07 (Cat. 79) à la carte postale anti-vivisectionniste de 1900 env. (Cat. 76), en passant par la simple présence canine dans une scène de genre (*Gartenrestaurant*, August Macke, 1912, Cat. 69), on est amené à penser que ces images avaient peut-être fait scandale pour l'usage qu'elles illustraient d'animaux de laboratoire.

Toutes ces questions n'ont évidemment pas la même pertinence par rapport à l'exposition, mais ce sont-elles que provoque notre découverte d'un film qui n'appartient pas vraiment à ce que les hauts lieux de la célébration du cinéma muet, Giornate del cinema muto et autres Cinema ritrovato, ont pour habitude de proposer aux *aficionados*, plutôt portés sur la fiction - d'où notre reconnaissance pour cette occasion inattendue. Quelques-unes des réponses font apparaître des informations qui auraient pu servir à mettre mieux en valeur le choix de ce film, dont par ailleurs le catalogue ne dit rien de plus que le cartel.

Pour qui le cinéma dit de "non fiction" n'est pas un parent pauvre du cinéma de fiction, mais une catégorie majeure de l'histoire du cinéma, Curt Thomalla n'est pas un inconnu et *Steinachs Forschungen, Wissenschaftliche Fassung* n'est pas un film dont on ne saurait rien. Nous avons été à deux sources livresques, le précieux *Kulturfilmbuch* édité par Beyfuss et Kossowsky (1924) et le deuxième volume d'un exceptionnel ouvrage

collectif consacré à l'histoire du cinéma documentaire allemand de 1895 à 1945, *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland* (2005)³³.

Aucun des quatre films retenus pour l'exposition Gaul ne supporte la dénomination réductrice ou trop générale de "documentaire". « *Das dokumentarische Kontinent* » exploré par les auteurs de ce dernier livre est fait de multiples territoires et plus on assigne à un film une désignation spécifique plus on rend compte de sa forme propre, de sa fonction singulière, de son public particulier.

Comme il ressort, entre autres, d'un article paru en 1924 dans le quotidien bernois *Der Bund*, il y eut bien deux versions, concertées dès l'origine, des expériences du physiologiste et endocrinologue autrichien Eugen Steinach³⁴. L'article parut le jour même de la sortie du film à Berne, au Grand Cinema Metropol (270 places), mercredi 23 janvier 1924, et l'information ne pouvait venir d'une meilleure source, puisqu'il était discrètement signé « Dr. C. Th. », soit Curt Thomalla, chef de la « Kulturabteilung » de l'UFA allemande et réalisateur du film³⁵.

En fait, réalisateur de deux films, *Steinachs Forschungen* et *Der Steinach-Film*, dont Thomalla dit ceci, qui éclaire considérablement la vision que l'on peut avoir de ces images et qui se lit comme le condensé d'un traité du film instructif, le « *Lehrfilm* » :

[...] Zweieinhalb Jahre ununterbrochener wissenschaftlicher, technischer, zeichnerischer und dramaturgischer Arbeit waren erforderlich, bis schließlich in einer wissenschaftlichen, Steinach und seiner Schule in jeder Hinsicht gerecht werdenden Fassung sowie in einer populären, allgemeinverständlichen, auf breitestes Laienpublikum zugeschnittenen, objektiven Bearbeitung die beiden Filmwerke "Steinachs Forschungen" und die populäre Fassung "Der Steinach-Film" fertiggestellt waren. [...] Enthielt doch die erste Fassung des Manuskripts Titelangaben in einer

³³ Klaus Kreimeier, Antje Ehmman, Jean-Paul Georgen, éd., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2. Weimarer Republik 1918-1933*, Philip Reclam jun., Stuttgart, 2005. E.[dgar] Beyfuss, A.[exander] Kossowsky, éd., *Das Kulturfilmbuch*, Carl P. Chryselius'scher Verlag (Chryselius & Schultz), Berlin, 1924. On y lit en particulier Curt Thomalla, « Arzt und Film », pp. 217-222; Oskar Kalbus, « Der Steinachfilm », pp. 223-228. Ce dernier article est accessible en ligne : https://www.montage-av.de/pdf/142_2005/142_2005_Oskar_Kalbus-Der-Steinachfilm.pdf.

On verra aussi : Christine N. Brinckmann, Rainer Herrn, « Von Ratten und Männern. *Der Steinachfilm* », *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 14ème année, n°2, 2005, pp. 78– 100. En ligne : <https://doi.org/10.25969/mediarep/225>; ainsi que le blog de la bibliothèque universitaire de médecine de Vienne pour un article de Walter Mentzel, « Der „Steinach-Film“ (Wien-Berlin) 1922 », <https://ub.meduniwien.ac.at/blog/?p=28430>.

³⁴ Sur la notoriété internationale de ces recherches à l'époque, dans les milieux scientifiques et dans la presse, et les raisons de cette notoriété, sur les vicissitudes de la réalisation et les enjeux de la vulgarisation voir Christian Bonah, Alexis Zimmer, « Le calvaire du Steinach-Film » (1922-23). Représentations du médecin dans le film de recherche et d'enseignement médical », *Sociétés & Représentations* (Paris), n°2 /28, 2009, pp. 87-105. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2009-2-page-87.htm#no14>

³⁵ Dr. C. Th. [Curt Thomalla], « Aus der Entstehung-Geschichte des Steinach-Films », *Der Bund* (Berne), me 23 janvier 1924, 2ème éd., p. 3. En ligne : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=DBB19240123-02&e=-----192-fr-20--1--img-txIN-Laienpublikum-----0----->.

Länge, deren Vorführung allein zirka drei Stunden beansprucht hätte. War schon dieses Zusammendrängen, Kürzen und Streichen ein schwerer Kampf zwischen dem Wissenschaftler und dem Filmfachmann, so wuchsen die Schwierigkeiten, als neben der wissenschaftlichen die populäre Fassung des Films sich als notwendig erwies. Für das breite Publikum ist nun einmal ein anderer Ton, ein anderer Rhythmus, eine ganz andere Satzprägung notwendig, als für den trocken-sachlichen Lehrfilm-Beschauer. Nur das Notwendigste, Wissenswerteste, das Erstaunliche darf an reinem Lehrmaterial geboten werden. Alles darüber hinaus ermüdet, macht unaufmerksam, bewirkt ein Versagen des Laien bei der Bewältigung des Stoffes und macht mithin auch alle belehrenden Absichten illusorisch. Für die breite Masse muß vielmehr eine Fülle anregender, ja sogar aufregender Bilder eingeschaltet werden, um das gespannte Verfolgen zu gewährleisten, beschauliche Bilder voll Schönheit und Anmut, die auch dem Auge Erfreuliches bieten, müssen Atempausen und Ruhepunkte bewirken, damit überhaupt der Laie so erfrischt und gestärkt den weitergehenden Belehrungen folgen, sie geistig verarbeiten und verdauen kann. Und zuletzt muß in der objektiv gehaltenen populären Fassung mit größtmöglichem Takt und strengstem Verantwortungsgefühl auch der Standpunkt der wissenschaftlichen Gegner dieser heißumstrittenen Theorien hineingearbeitet werden. Zahllose Probevorführungen, zum Teil gemeinsam mit Pädagogen, vor Zuschauern beiderlei Geschlechts, jeder Altersstufe und jedes Bildungsgrades waren notwendig, um aus diesen Eindrücken, aus Fragen, Antworten und manchmal völligem Versagen die notwendigen Rückschlüsse zu ziehen.

Der Film wurde hergestellt mit dem bestimmten Ziel, den Operetten- und possenhaften Verzerrungen und witzelnden Entstellungen der ernsten Lebensarbeit eines Forschers ein sachlich aufklärendes Dokument entgegenzusetzen, ferner um die lächerlich übertriebenen Hoffnungen und Wünsche, die sich an das Wort „Verjüngung“ und den Namen Steinachs knüpfen, auf das richtige Maß zurückzuführen. Wenn der „Steinach-Film » dies erreicht, hat er seinen Zweck erfüllt.³⁶»

Quant à la réticence envers le traitement cinématographique de ce sujet, Oskar Kalbus nous apprend, dans le *Kulturfilmbuch* paru la même année 1924, qu'elle fut de diverse nature, sans qu'il soit question d'une réaction des anti-vivisectionnistes, qui semblent n'avoir pas figuré au rang de ceux qui firent obstacle à la diffusion du film :

Das Ausland hat den Steinachfilm fast ausnahmslos abgelehnt. [...] In England und Amerika, wo man das Wort „Hoden“ nicht einmal in Zeitungen drucken darf, ist der Steinachfilm durch Pruderie und Scheintugend der Weg versperrt worden. [...] In Frankreich, Spanien und Italien fürchtete man die Heissblütigkeit des gewöhnlichen Mannes und ekstatische Missgriffe im Dunkeln des Kinos. In der Tschechoslowakei sitzen hartnäckige Steinachgegner unter Führung des besagten Biologen Maresch, die - wie in erster Zensurinstanz in Deutschland - als Sachverständige weniger den Film, als vielmehr Steinach verdammt haben. [...] Für den kultivierten Mitteleuropäer gibt es anscheinend noch immer am und im menschlichen Körper „anständige“ und „unanständige“ Organe - eine zimperliche und altjüngferliche Auffassung, geboren aus falscher Erziehung, Tradition gesellschaftlicher Konvention. Alles in allem eine

³⁶ Oskar Kalbus, « Der Steinachfilm », in : *Das Kulturfilmbuch*, op. cit, p. 227-228.

bedauerliche Tatsache, weil die deutsche Kulturfilmindustrie seit dem Leidenswege des Steinachfilms nicht mehr recht weiss, ob sie heute ein wissenschaftliches Thema in filmische Bearbeitung nehmen darf, das morgen vielleicht als Film verboten wird und als Exportware keinen Markt findet. Das aber macht unsicher in der Sujetwahl und mutlos in der Arbeit.»

Avis aux chercheurs et -cheuses : une copie d'époque du film de la UFA, provenant de la distribution suisse, est préservée à la Cinémathèque suisse³⁷. Il s'agit de la version grand public, réfutée par Steinach lui-même, selon Bonah et Zimmer³⁸.

Il serait intéressant d'établir sa réception helvétique, qui semble être liée au jugement porté sur les travaux de Steinach. C'est en tout cas ce que traduit l'ironique mention suivante, sous la plume du biologiste et journaliste scientifique Adolf Koelsch (1879-1948) :

[...] Nun verzeichnet ja die Literatur in der Tat eine ganze Anzahl von Fällen, in denen auch beim Menschen angeborene oder erworbene Schädigungen des Keimdrüsenbezirks durch entsprechende Organüberpflanzungen aus gesunden Körpern beseitigt werden. Autoritäten auf den entsprechenden Gebieten haben aber nachträglich gemeint, daß es sich nur um Scheinheilungen handle und ein wahrhaft einwandfreier Erfolg bis jetzt mit solchen Verpflanzungen beim Menschen nicht erzielt worden sei. Dass muß besonders hervorgehoben werden in einer Zeit, in der als erlesenstes Gehirnverödungsmittel der „Steinachfilm“ läuft und einfältige Menschen leicht auf den Gedanken kommen, nun könne auch ihr vertrockneter Schoß gegen ein entsprechender goldenes Opfer in eine Quelle des Lebens und Kindersegens verwandelt werden. [...]³⁹

³⁷ D'après la base de données de la Cinémathèque suisse (CS), celle-ci conserve deux copies de la version grand public du film de Curt Thomalla, *Der Steinach-Film*. La plus ancienne est un positif d'époque provenant des Archives suisses du film de Bâle, où elle avait été déposée en 1944 par le distributeur, Emelka Film S. A., Zurich (35 mm., nitrate, 1816 m., noir/blanc et teintages, cartons en allemand).

L'autre est un tirage 35 mm. tri-acétate, enregistré au catalogue en 1987, sans mention de l'origine du versement (2075 m., noir/blanc, cartons allemands /français).

Aline Houriet, CS, Département Film, secteur acquisition et documentation, courriel à l'auteur, 9 novembre 2021.

³⁸ Christian Bonah, Alexis Zimmer, 2009, *op. cit.*

³⁹ Adolf Koelsch, « Verpflanzung am Menschenleib », *Am häuslichen Herd. Schweizerische Illustrierte Monatsschrift* (Zurich), n°9, juin 1923, pp. 280-283. Notre citation, pp. 281-282.

Pour conclure

Une dernière question doit être explicitée, la première que se pose évidemment la personne responsable d'un accrochage ou d'une programmation d'images filmiques et que le visiteur ou le spectateur est en droit de faire sienne dès lors qu'il y est confronté : le recours au cinéma est-il pertinent ?

Nous y répondons pour les trois expositions évoquées ici.

Au Kunsthaus zurichois, le sujet du CJS, si bref soit-il, est dense d'informations et d'émotion. Pour les avoir vu *in situ* au moment où leur dispersion était annoncée et avec celles à qui ces meubles étaient familiers, nous sommes amené à regarder autrement les pièces exposées et à nous interroger sur leur cheminement. Par ailleurs, la précision du commentaire, qui nomme le « *Wiener-Architekt Joseph Hoffmann und der Ensemblier Jonasch* », dit aussi la connaissance que l'on avait de leur origine et de leur valeur. Enfin, la brièveté du document peut être considérée comme une vertu dans l'économie spatiale de la salle où le moniteur, peu encombrant, était posé, et dans l'économie temporelle de la visite.

Au Musée national, s'il est un film qu'il fallait montrer en complément de la vaste exposition temporaire célébrant les lents acquis politiques et sociaux des femmes suisses, c'est bien *Frauennot Frauenglück*, et pas *La paysanne au travail* (Arthur Adrien Porchet, 1928) produit pour la SAFFA 1928 par la Fédération vaudoise des Unions de femmes, ni *Françoise* (Jean Brocher, 1939) produit par les Amies de la jeune fille pour l'Exposition nationale de 1939, ni même *La fille du capitaine* (J. Brocher, 1936) réalisé sous les auspices de la Commission du travail ménager du Cartel romand d'hygiène sociale et morale.

Certes, dans une filmographie qui thématiserait la relation entre cinéma et féminisme en Suisse, ces films occuperaient une place importante. Mais ils ne présentent pas les mêmes enjeux que l'"affaire" suscitée par *Frauennot Frauenglück*, enjeux que la problématique contemporaine de la réappropriation du corps féminin pourrait d'ailleurs entraîner à une réinterprétation.

Encore faudrait-il que le film de la Praesens ait fait l'objet d'une sélection concertée parmi les rares réalisations conservées qui soient directement associées à l'activité des mouvements de femmes antérieures à 1971, ce dont nous nous permettons de douter. Nous avons vu que, dans ce cas, le problème ne réside pas dans la légitimité de la proposition, mais dans l'absence de tout effort éclairé de transmission.

Au Kunstmuseum bernois, dès lors que l'exposition se proposait de développer ses problématiques en rassemblant deux catégories de pièces plus ou moins systématiquement distinguées par la forme de présentation - aux cimaises des œuvres d'art de statut variable; en vitrine les « *kulturhistorische Objekte* » -, la période envisagée, en gros les années 1880-1925, rendait difficile de ne pas prendre en compte le cinéma.

Retenu au titre d'« objet intéressant pour sa valeur d'histoire culturelle », c'est exclusivement dans son expression documentaire qu'il apparaît, avec pour effet,

pensons-nous, de n'être donné à regarder que pour son contenu littéral, sans que l'on ait cherché à porter l'attention du visiteur sur sa dimension discursive et ses fonctions. Le catalogue ne prête pas une attention particulière à ce matériau, modeste en quantité, mais attractif comme tout ce qui bouge dans un environnement immobile. Il confirme la confusion entre Adam David et le réalisateur Alfred Machin, dont le nom est ignoré, comme est ignorée l'identité française des images⁴⁰. Par ailleurs, on ne se plaindra pas du fait que le parcours n'était ponctué qu'à quatre reprises par des images animées, la sélectivité primant sur une volonté d'être systématique - il eût été facile d'associer un film à chacune des sept sections. Pas plus que l'on ne regrettera qu'il se soit agi d'extraits. Trente-six minute, c'est déjà pas mal, mais encore raisonnable, quand on est invité à parcourir une exposition d'une telle densité - 267 items disposés dans les cinq salles de l'étage. Mais qui aura épuisé dans son intégralité ce temps de visionnement ?

Enfin, on aura relevé à quel point, là où nous faisons état de copie, il nous fallait avancer par hypothèse ou déduction, faute d'en savoir plus que ce que les catalogues des cinémathèques et autres lieux de conservation de films voulaient bien fournir comme informations.

A cet égard, l'historien du cinéma est à la même enseigne que le commissaire d'exposition ou le programmateur soucieux de décrire correctement l'objet qu'il expose sur quelque écran que ce soit. Le socle méthodologique commun que nous évoquons dans l'introduction restera une utopie tant que les films seront catalogués et transmis sous les espèces de l'Œuvre et non dans la forme de la copie.

Que la notion de « variante » n'ait été proposée que récemment par la Fédération internationale des archives du film en dit long sur une indistinction généralisée. Par ailleurs, depuis que des institutions relevant de la bibliothèque passèrent du prêt de films édités en VHS, puis en DVD, à une mission archivistique portant sur le patrimoine cinématographique, cet objet nouveau et de nature différente est saisi selon les normes de la bibliothèque. Les responsables de leur conservation se voient donc contraints de traiter des documents relevant de l'archive avec des outils de description qui n'ont pas été conçus eux. A l'heure où ces institutions donnent souvent accès en ligne aux documents audiovisuels, cette inadéquation paradoxale ne permet pas à l'utilisateur d'être informé correctement de ce qu'il voit, à moins d'un effort d'information complémentaire.

L'expression « forme variable de la copie » peut paraître paradoxale, mais dès lors que l'on préserve un objet désigné par ce terme, le film n'est pas autrement présent que sous cet aspect matériel. Et cette « copie » est le produit singulier de sa production, de ses usages, de sa diffusion territoriale, de sa provenance, de sa transmission, de ses duplications, de ses « restaurations » aussi.

C'est donc de la copie qu'un catalogage pertinent en termes d'archives devrait rendre compte, car les données qui en sont tirées suggèrent, en partie, l'histoire et le sens

⁴⁰ Par contre, le catalogue fait mention de l'existence d'une production de films tournées dans les colonies allemandes d'Afrique (*op. cit.*, p. 138).

relatif de l'Oeuvre. « *Il n'est de film que ses copies* » est un aphorisme chargé de conséquences méthodologiques et herméneutiques.

On en trouvera l'application récente à deux films célèbres, l'un de Charlie Chaplin, l'autre de Henry Brandt. A l'instigation d'Adrian Gerber, *Charlot soldat (Shoulder Arms, 1918)* de Chaplin fait l'objet d'un inventaire international des copies conservées. L'opération n'a pas pour but de sélectionner des éléments appropriés pour établir quelque monstre philologique, à l'image de ce qu'ont été jusqu'ici les "restaurations" de ce film. Elle doit permettre d'établir le sens historiques des variations, selon le mode de tournage, la politique de distribution et les territoires de diffusion (l'une des plus anciennes copies, appartenant à la Collection Hofmann conservée à la Cinémathèque suisse, vient du marché suisse)⁴¹.

Dans l'ouvrage collectif qui accompagne l'exposition *Henry Brandt, cinéaste et photographe*, Faye Corthésy démontre que la forme prise par l'une des plus mémorables réalisations du cinéaste, *Les nomades du soleil*, ne saurait passer, comme on le laisse trop souvent croire, pour une restitution sauvegardant le film original de 1954 (60').

Cette "restauration" irréversible est le produit d'un profond remaniement tardif effectué par Brandt lui-même, alors qu'il ne subsistait aucun élément d'origine, ni visuel ni sonore, ni aucun tirage d'époque utile. Les 44 minutes qu'il nous est donné de voir depuis une trentaine d'années, doté d'un commentaire nouveau, est un vestige réinterprété : « [...] *on peut sans hésitation affirmer qu'il s'agit là d'une autre version, pour ne pas dire d'un autre film. Autrement dit, Les Nomades du soleil tel qu'accessible aujourd'hui date de 1987 et non pas de 1954.*⁴²».

C'est bien ce que laisse entendre le carton d'édition qui introduit désormais le film. C'est bien ce que toute présentation devrait rappeler, faisant comprendre aussi que la médiocre qualité technique d'une œuvre célébrée jadis pour son image ne vient pas du fait qu'il s'agit d'un "vieux" film, mais du matériau à disposition au moment de son remaniement.

⁴¹ Adrian Gerber, *Project : Mapping archival holdings of Chaplin's Shoulder Arms (MASH)*, en ligne sur le site du Lichtspiel / Kinemathek Bern, <https://lichtspiel.ch/en/mash/>.

⁴² Faye Corthésy, « Les Nomades du soleil aujourd'hui », in: Pierre-Emmanuel Jaques, Olivier Lugon, dir., *Henry Brandt, cinéaste et photographe*, op. cit., pp. 115-127. Notre citation, p. 118.