

## Auteur, style et démiurgie dans la première période allemande de Lang

Vicente Sánchez-Biosca - Université de Valencia

### *L'auteur et ses approches*

Voici un portrait robot qui pourrait bien s'appliquer à Fritz Lang: artiste avant qu'auteur luttant contre l'immaturité du cinéma vers la fin des années 1910, construisant avec acharnement un style, de façon fort fragmentaire au départ, d'une solidité sans conteste par la suite. Plus tard, l'exil aux États-Unis aurait entraîné son incorporation à une machinerie industrielle et esthétique toute nouvelle, au sein de laquelle et, aussi modeste que fût sa participation, il aurait conquis un espace pour son style, en défiant par ailleurs la transparence du système classique. Aussi paradoxale que cela puisse paraître, la récupération de Lang en tant qu'auteur viendrait de ce dernier lieu discret, perçu par les yeux attentifs des critiques des *Cahiers du cinéma*. De là à postuler l'unité contradictoire de son travail, il n'y avait qu'un pas. La présupposition de laquelle on part est celle de la responsabilité totale de l'auteur vis-à-vis du produit<sup>1</sup>.

À vrai dire, nul n'a soutenu une thèse pareille, du moins de façon aussi simplifiée. Quoi qu'il en soit, on en devine l'esprit au fond de multiples approches. Cette description serait en outre applicable à de nombreux metteurs en scène, échouant conséquemment à définir la spécificité du cas Lang. Le fait de dresser un panorama de ce genre n'est pas en contradiction avec la profondeur de l'analyse, ce que démontre pertinemment le livre de Lotte Eisner<sup>2</sup>: celui-ci s'attèle à l'étude de la naissance, du développement et de la constitution d'un style qui comporte autant une forme de "pensée formelle" que des traits sémantiques. Repérer un style en germe, le poursuivre dans ses méandres, le voir grandir comme on le fait avec un enfant qu'on aime, ne se privant pas pour autant de le réprimander lorsque l'occasion l'exige, voilà l'opération entreprise dans une telle démarche à vocation téléologique. Lotte Eisner est explicite:

Il importe davantage de retrouver, à un niveau plus profond, un fil qui relie les sujets de ses films allemands: une thématique apparentée au mythe nietzschéen du Surhomme, qui ne pouvait s'épanouir que dans un univers marqué par l'obéissance absolue (*Kadavergehorsam*) et dans l'époque chaotique que fut le premier après-guerre en Allemagne.<sup>3</sup>

Une toute autre prise de position historique transparait chez Kracauer<sup>4</sup>: la volonté d'auteur se dissout ici devant le poids des tendances inconscientes des masses de l'époque (psychologie de masses), dont l'autorité s'élève un rang au-dessus de la biographie. Si la paternité leur fait défaut, les films ne deviennent pas pour autant des orphelins méconnus, mais bien de glorieuses allégories de ceux qui les produisent (toujours une abstraction collective) et de ceux qui les consomment. Le style, s'il en est, n'adhère à aucun sujet qui ne soit social.

Certes, il est d'autres manières d'aborder Lang. On retiendra par son importance globalisante celle de Noël Burch. S'attaquant à l'analyse textuelle de quelques produits langiens, il y découvre rien de moins que l'état de l'évolution du montage:

nous penchant sur les principales œuvres de la première époque allemande de Lang, nous efforcerons-nous de dégager l'essentiel d'une suite d'acquisitions qui se confond à chaque étape avec la "ligne de faite" de l'histoire du cinéma.<sup>5</sup>

Certains films allemands de Lang deviennent ainsi l'expression privilégiée (oserait-on dire la métonymie?) d'une coupe transversale dans l'histoire des formes cinématographiques. Or, toujours selon Burch, Lang aurait interrompu son expérimentation lorsqu'il s'incorpora à Hollywood pour plonger aux mains de l'industrie américaine dans un long et fastidieux silence, l'idéal américain étant celui du réalisateur interchangeable, soit, le degré zéro d'auteur. Souci historique sans doute, dont le point de mire semble déborder la condition du simple auteur.

Voici, à titre d'exemples, trois manières (et je ne retiens que les plus rigoureuses pour mon but actuel) d'aborder (de transcender?) un film: par une personnalité sous-jacente, par sa perméabilité à l'époque qui la détermine et, finalement, par la signification historique des formes dans le contexte du cinéma mondial.

### *La modestie d'une perspective historique*

Devant la stylistique en faillite suite à la crise d'un sujet tout-puissant, la sociologie devenue suspecte de mécanisme, et la métaphore évolutive des formes demeurant problématique, c'est l'humilité d'une approche historique qui a gagné du terrain. Refus de la présupposition de l'auteur et problématisation du matériau accessible: travail sur les scénarios concrets, étude des indications manuscrites, quête des variantes philologiques, mise en dialogue de chaque film avec les textes qui le précèdent et avec ceux qui lui sont contemporains, tout cela non pas dans l'espoir d'une nouvelle archivistique, mais en vue de prendre acte des conflits habitant les films eux-mêmes. Bernard Eisenschitz posait récemment avec précision avec le mot d'ordre du moment: "travail archéologique", disait-il, qui permettrait "de reconstituer le mouvement de la mise en scène, parfois aidé à la lecture du corps des films et à la reconstruction de ce corps"<sup>6</sup>. Réécriture donc de l'auteur: plus de présupposition à son endroit, mais non plus refus intolérant de son statut, comme le voulait la sémiotique textuelle à caractère immanentiste. Considéré comme problème, la notion d'auteur peut être rétablie comme un travail.

Il convient toutefois de rappeler que les documents indispensables à cette démarche se font plutôt rares lorsqu'on se penche sur la période allemande de Lang, mais ils deviennent bien plus abondants et éloquents si l'on examine la période américaine. Il importe par ailleurs de fuir les tentations faciles, notamment celle de faire retomber sur ses films allemands les acquis de ceux produits aux U.S.A. — dont le processus de fabrication est mieux documenté — pour ensuite composer un mythe paradisiaque qui contemplerait dans la pureté des essences une série de films exonérés de la pression hollywoodienne.

Documents donc peu nombreux: des scénarios perdus; d'autres écrits en collaboration avec Thea von Harbou, à l'exception de celui de *Die Spinnen*, signé par

Lang seul, ce qui rend difficile d'attribuer la paternité de chaque idée ou procédé; matériel de tournage pour la plupart égaré autant de difficultés qui viennent se joindre à la constatation paradoxale selon laquelle l'auteur Lang a été récupéré à rebours: cautionné comme auteur là où il l'était le moins (Hollywood), la période allemande a hérité ce titre. Voici la problématique que nombre d'historiens scrutent aujourd'hui avec d'excellents résultats'.

### *Le style, l'auteur*

Sous l'éclairage d'une réflexion historique, le style apparaîtrait ainsi en contradiction dialectique avec les influences d'époque, les contraintes de production, les lieux communs de la mise en scène et des scénarios. Il se manifesterait, par conséquent, dans la construction narrative, pourvu que l'on ait su, d'une part, le dégager de l'apport de Thea von Harbou et, d'autre part, dans la composition architecturale de l'image, si on a pris le soin de le séparer des travaux des décorateurs-architectes comme Otto Hunte, Erich Kettelhut et Karl Vollbrecht, parmi d'autres. Il faudrait encore envisager le style dans la construction de l'image si l'on distingue ce labeur de celui qui revient aux directeurs de photographie comme Fritz Arno Wagner, Karl Freund ou Carl Hoffmann; ou même, et à plus forte raison, du montage. Voilà qui explique la recherche de documents concernant la production et la comparaison entre versions de films à l'instar des travaux sur les archives de films.

Que revient-il donc à Fritz Lang dans les mises en scène des années 1920? Notre hypothèse, qui ne saurait être développée ici dans le détail est la suivante: une conception du temps et de l'espace totalitaire liée à la figuration d'une instance contrôlant la scène. On serait autorisé à tracer l'itinéraire de cette conception au sein des films sériels, en puisant dans la structure du feuilleton tout au long des années 1920 et aux débuts des années trente, entre *Die Spinnen* et *Das Testament des Dr. Mabuse*, en dépit des transformations esthétiques<sup>8</sup>. La figure démiurgique ne surgit pas en vase clos (elle est fréquente dans le cinéma allemand des années vingt); elle hante également maints feuilletons produits ailleurs. Elle pourrait à la limite être attribuée à la scénariste von Harbou, sauf dans le cas de *Die Spinnen*. Néanmoins la convergence entre le trait de mise en scène et le trait idéologique sera l'objet de notre réflexion principale, qui ne se veut que conjecturale.

Faute d'un développement plus complet, on se contentera de considérer ici deux séquences d'ouverture, celle de *Dr. Mabuse, der Spieler* et celle de *Spione*, ce qui nous permettra d'avancer des conclusions d'une portée majeure. À l'appui notre connaissance des démarrages des films langiens tournés aux États-Unis, dont nous avons pu analyser les variantes des scénarios. Diversité de variantes, introduction à la dernière minute d'une séquence d'ouverture, de rudes bagarres avec les scénaristes et/ou les producteurs à ce propos, corrections minutieuses réorientant le sens complet du film... On ne saurait revenir en arrière et attribuer un trait "américain" à la période allemande. Nous sommes toutefois persuadés que ce qui est subtil dans les films américains de l'auteur, règne tout-puissant dans ses productions allemandes et, qui plus est, demeure éminemment perceptible. L'analyse nous montrera, par ailleurs, que le genre de procédés auxquels on s'attaque dans ce texte sont difficilement préétablis dans le scénario.

## Pourquoi le démarrage?

L'importance des débuts de films ne saurait être minimisée. Ils ouvrent la scène. Aucune connaissance préalable n'est exigée, puisqu'il leur revient d'en produire. Orientation dans l'espace, présentation des personnages, esquisse de la trame et de ses coordonnées fondamentales. Faut-il ajouter que la trame, organisée dès la fin, connaît dans le démarrage un moment de liberté apparente qui la rend singulièrement significative?<sup>9</sup>. Or Lang a l'habitude de briser la séquence d'ouverture par rapport au reste du film, la présentant comme revêtant l'apparence d'un corps étranger au récit lui-même et, par surcroît, y montrant des situations narratives qu'on est autorisé de qualifier d'extrêmes (meurtres, suicides, viols, etc). Il est encore une autre raison: ces démarrages sont dotés d'un rythme vertigineux et s'appuient sur un montage sec.

Pour les fins de notre argumentation, nous interrogerons deux démarrages: *Dr. Mabuse, Der Spieler* et *Spione*. Les deux sont symptomatiquement tournés vers le présent historique-à tel point qu'ils ont été perçus dès leur première sortie comme des tableaux d'époque-au lieu de puiser dans une imagerie romantique, pseudo-futuriste ou épique. Leurs sources provenant du sériel et de l'esthétique du feuilleton, ils établissent par ailleurs le cadre de l'action, ainsi que ses coordonnées temporelles. En outre, ces deux débuts présentent la convergence de trois facteurs qui nous semblent coïncider dans un trait de style: a) aspect formel: le montage y est utilisé avec une maîtrise peu fréquente (Burch y a cru voir l'expression la plus pure de la forme cinématographique des années vingt); b) aspect énonciatif: tous deux tissent une figure textualisée toute-puissante, censée dominer la mise en scène; c) tous deux introduisent un aspect idéologique concernant la relation conflictuelle entre chaos et déterminisme, jouant cette dialectique d'une façon fort explicite.

Commençons par le démarrage de *Dr. Mabuse, der Spieler*. Plusieurs visages apparaissent sous nos yeux. Une main les manipule comme si elles jouait aux cartes avec les portraits. Une surimpression nous transporte vers un personnage qui est en contrechamp. Bien entendu, la figure de montage du champ-contrechamp ne saurait être systématisé en 1922. Le sens est autre: il s'agit de l'assimilation d'une pluralité de visages au personnage qui est prêt à les incarner. Multiplicité-centralité, voici un sujet qui évoque des échos génériques: des masques, du déguisement, autant de recours propres au feuilleton. Plus tard, pendant le dialogue que Mabuse entretient avec son serviteur cocaïnoman, un geste retient notre attention: un gros plan d'une montre dont les aiguilles marquent presque huit heures vingt minutes. Coordonnée temporelle d'une extrême précision qui, pourtant, ne semble pas avoir de suite.

Plan général. Plongée sur un train qui fonce en provenance de l'arrière-plan vers la caméra. Où sommes-nous transportés? Quand est-ce que ceci a lieu? La série immédiate nous guide à travers un système d'implications causales à l'intérieur d'un wagon. Est-ce le même? Deux personnages dont les relations demeurent indéterminées; une pièce apte à tisser la trame, un document secret déposé sur un siège. Et soudain, l'un d'eux sort une montre et vérifie l'heure. Gros plan. À peine une minute s'est écoulée par rapport à l'heure indiquée sur la montre de Mabuse. C'est ainsi que l'incertitude devient certitude, que le manque de localisation se soumet à la précision temporelle déterminant un système de succession entre ces deux séries dont seul l'espace reste indéterminé, mais ceci au prix d'une extrême (et suspecte) précision du temps.

Un troisième espace est introduit: une automobile arrêtée au milieu d'un chemin où son chauffeur attend un signe pour se mettre en marche. Nous plongeons, à nouveau dans l'inintelligible. Quelle est la distance qui nous sépare des espaces précédents? Quelle relation temporelle est-on censé établir? Un nouveau gros plan d'une montre relie tout-à-coup les trois lieux dans un solide lien temporel qui fait contraste avec la lassitude et l'indétermination de l'espace. Retour au bureau de Mabuse: celui-ci n'a point cessé de regarder sa montre, comme s'il avait tout prévu, voire comme s'il avait été présent par délégation dans tous les lieux préalables. Soudain, son calcul l'incitant au geste, il lève légèrement la main. L'attente se défait aussitôt et l'action se déclenche à un rythme effréné: meurtre dans le wagon, l'automobile démarre s'avançant à toute allure vers la caméra, un portefeuille est lancé par la fenêtre du train pour atterrir au plan suivant sur le siège d'une voiture, autant d'actions qui suggèrent une lecture causale et sans répit. Un quatrième espace est aussitôt désigné: un poteau téléphonique en haut duquel un personnage fait signe à quelqu'un de passer. Où? Quand? Le retour sur Mabuse réécrit entièrement la succession séquentielle d'un mouvement énergétique: Mabuse décroche le téléphone, l'œil toujours fixe sur la montre... juste à temps pour recevoir la nouvelle du succès de l'opération transmise depuis le poteau. Or, le téléphone a-t-il sonné? Ou bien était-ce l'accomplissement du délai précis qui a provoqué le geste? Aucun décalage, aucun imprévu. Le réel, fût-ce de façon éparse et incontrôlée, se soumet au règles d'un réseau complexe tissé par Mabuse, dans un calcul démoniaquement mathématique.

Disparité spatiale, de personnages et d'actions; en revanche, soucieux de la précision temporelle qui ne laisse rien au hasard, se soumettant à la main toute-puissante de Mabuse. C'est par là que s'imposent trois traits d'énonciation (espace, temps, personne) d'une manière totalitaire: ce qui semblait convoquer la présence du hasard est ramené à un déterminisme et relié, par ailleurs, à un demiurge exerçant son emprise sur la mise en scène.

### *Spione: puzzle ou échiquier?*

Il est fort curieux de constater que Lotte Eisner, à la suite de Lang, évoque un démarrage pour *Dr. Mabuse* similaire à celui qui ouvre *Spione*:

Dans un montage rapide [dit-elle à propos du premier] haletant, il évoquait la révolte spartakiste, l'assassinat de Rathenau, le putsch Kapp, et d'autres scènes de violences.<sup>10</sup>

Ceci ne ferait que confirmer, par l'hétérogénéité de telles images, la ressemblance perceptibles entre les deux films. Dirigeons donc maintenant notre regard sur le second.

Le point de départ de *Spione* est en apparence plus complexe et chaotique que le précédent. Rythme effréné d'événements sans connexion possible si ce n'est celle de la causalité. Une brève synthèse épargnera au lecteur une suite de détails répétitifs. Un intertitre dresse le bilan des crimes et des chantages s'étant emparé de la vie contemporaine. Gros plan d'un coffre-fort ouvert par une main habile. Gros plan de certains documents. Sont-ce les mêmes? Contre-plongée d'un homme conduisant une moto qui s'avance dans une course effrénée. S'agit-il du voleur? L'image suivante en contraste brutal montre des ondes qui suggèrent l'expansion de la nouvelle. De ce

vol? Un texte traduit cette image en termes verbaux: "Uberfall auf Rotschaft". Ondes à nouveau. Plan rapproché d'un homme assis dans le siège arrière d'une voiture. De l'arrière-plan une autre voiture se dirige vers lui. Un homme armé d'un revolver tire sur la temps du premier. Gros plan du siège: une main s'empare du portefeuille. S'agit-il du même document? Arrêtons-nous ici. On constate que le rythme effréné nous contraint à lire suivant un lien d'une causalité obvie entre les images, ce qui suggère la mise sur pied d'un déterminisme. En d'autres termes, si le spectateur fait la liaison narrative de cause à effet entre ces images au lieu de les interpréter dans le sens proposé par l'intertitre initial (tableau d'époque, d'où succession exemplaire d'événements dépourvus d'un lien explicite entre eux), c'est au prix d'une indifférence à l'égard du temps et de l'espace. Ceci contredit en partie l'hypothèse de Burch qui voit un progrès "linguistique" entre la séquence d'ouverture de Mabuse et celle-ci. Or, une rapidité accrue entraîne une lecture causale (seule manière pour le spectateur de ne pas être carrément expulsé de la fiction), de même qu'un surcroît d'indifférence aux coordonnées spatiales et temporelles.

Lecture causale, sans être téléologique, car la fin n'a pas encore été annoncée. C'est le spectateur lui-même qui réagit au chaos des images en resserrant le lien entre elles, toujours bien entendu sous la suggestion du montage (ce qui revient à dire de l'énonciation). Les plans s'enchaînent à grande vitesse jusqu'à ce qu'un individu pénètre vraisemblablement dans le palais de justice pour révéler l'identité de l'homme qui tisse ce puzzle incompréhensible. Cependant, à l'instant même où son nom va être prononcé, une balle casse le carreau de la fenêtre et l'élimine. C'est alors qu'un personnage pose la question au nom du spectateur: qui est derrière tout ceci? Mise en pièces de l'unité qui devient de ce fait suspecte. S'agit-il d'un tableau d'époque, d'un puzzle ou d'un panorama? La préférence langienne est tout autre: l'échiquier l'emporte sur le puzzle; ce qui équivaut à postuler que derrière l'apparence du chaos, il est un ordre, d'autant plus totalitaire que ses manifestations sont éparées. En bref, tout est motivé, maîtrisé, le chaos obéit à un système tout à fait incontournable. Or, ce système ne va pas de soi, bien au contraire, quelqu'un détient le pouvoir de l'ordonner. Non pas Lang lui-même (ou, si l'on préfère, son énonciateur), mais un personnage intérieur à la fiction qui prononce son grand *Ich* et déploie par là sa puissance, ainsi que son ubiquité. Un gros plan frontal le montre, aucune obliquité, évanouissement du décor. Son regard fixe pointant vers la caméra empêche toute échappatoire. Voici annoncée la centralisation que le film prendra par la suite. Plus le chaos est suggéré, plus de force faut-il attribuer au personnage censé en clôturer le sens. Une fois de plus, nous avons affaire à une énonciation démiurgique, totalitaire, où rien n'échappe au contrôle, mais celle-ci ne se réalise qu'au prix d'une extrême violence discursive. Nous voilà en fin de compte aux antipodes du tableau d'époque.

### *Le tissu, la trame, le regard*

Pour terminer ce bref essai j'aimerais interroger deux plans ou, pour mieux dire, deux compositions spatiales qui représentent, à mon sens, un trait de style repérable chez Lang et dont la portée est bien plus que formelle. Il n'est plus question ici de travail sur le temps ni sur la personne, mais d'une attitude plastique ou, plus exactement, d'idée figurée. Le premier est le plan qui ouvre la deuxième partie des *Araignées*, *Das Brillantenschiff*. Il est censé montrer la manière de procéder de l'organisation criminelle portant ce nom. Une plongée très accentuée nous permet

d'observer de façon privilégiée ses secrets pour cambrioler une banque. Plan synthétique, s'il en fût, d'où le spectateur peut tout embrasser sans, aucun changement de plan, en pleine continuité. Mais revenons sur le choix d'angle: l'absence de toits (invraisemblance frappante) d'où l'on perçoit le tissu des portes, des couloirs, ainsi que les phases diverses du cambriolage. Concession au regard du spectateur et invraisemblance des bureaux à ciel ouvert se joignent pour connoter l'idée de trame (renvoyant à l'activité criminelle et frénétique des araignées) de même que celle de toute-puissance du regard. Ainsi, celui qui détient son emprise sur la scène n'est pas un personnage, mais l'énonciateur et, avec lui, le spectateur. Ce faisant la composition de l'image renvoie paradoxalement à un ordre suprême, sans défaut, sans fuite possible. Plus l'action représentée est riche en détails, plus grand est le pouvoir accordé à celui qui embrasse sa totalité. Voici une solution esthétique que l'on retrouvera tout au long de la carrière de Lang, certes considérablement adoucie dans ses productions américaines.

Le deuxième plan auquel on faisait allusion appartient à *Spione*. Il est censé représenter la machinerie de la banque Haggi, moteur d'une nouvelle et encore plus infernale articulation du crime. Il est à l'apparence plus neutre, plus transparent que celui qui précède. Des escaliers en fer se croisent décrivant un losange au centre même de l'image et amorçant d'autres figures semblables aux autres côtés de la composition; éclairage contrasté, hermétisme majeur; mouvement continu de personnages montant et descendant les escaliers en toute direction... cette composition aux échos constructivistes s'ancre dans un regard de l'énonciation qui nous transmet également l'idée de tissu inextricable.

### Conclusion

À n'en pas douter, on peut déduire de ce que l'on vient de développer une idée de style révélatrice d'une conception idéologique dans un sens très large, qui joue dans les limites du chaos et du déterminisme. On reconnaît certes un coup de main pour contrôler le chaos, mais il n'est pas indifférent de remarquer que celui-ci se produit après coup. Il est facile d'en dégager une attraction étrange pour le chaos, aussitôt suivie de son évacuation radicale et ceci d'une manière qu'on pourrait qualifier de paranoïaque car elle aspire à ne pas laisser de trace. Enfin, cette idée parfois vague, parfois complète, s'empare de la mise en scène en s'appuyant soit sur la composition de l'image, soit sur l'organisation de l'espace, soit sur la temporalité, soit finalement sur l'attribution du regard à une voix située à l'intérieur du récit. Si comme Eisenschitz l'a posé, l'exil américain de Lang suppose la fin de l'innocence de l'art de raconter, l'on ne peut être que surpris par le devenir de nouveaux démiurges qui surgissent des cendres d'un récit brisé dans ses films hollywoodiens. La distance, il faut l'avouer, est abismale: Mabuse ou Haggi sont des présuppositions, tandis que Joe Wilson (*Fury*) ou John Garrett (*Beyond a Reasonable Doubt*) naissent d'un récit trop réaliste et aux dimensions humaines qui les verra s'élever à une catégorie surhumaine pour un instant, mais ce ne sera que pour mieux les écraser ensuite aux mains d'une autre figure qui assiste avec ironie tragique à sa chute finale<sup>11</sup>. Il va sans dire que le repérage de ces traits n'implique pas pour autant la présupposition qu'ils sont partout présents dans l'œuvre langienne et qu'ils ne connaissent pas de contradiction au sein des films.

---

<sup>1</sup> Voir par exemple G. Franju: "Le style de Fritz Lang", *Cahiers du Cinéma*, n. 101, novembre 1959, où il est à remarquer l'effort de tout ramener à la figure d'un auteur responsable.

<sup>2</sup> L. H. Eisner: *Fritz Lang* (Paris: Cahiers du cinéma-Cinémathèque française-L'étoile, 1984).

<sup>3</sup> L. H. Eisner, *op. cit.*, p. 178.

<sup>4</sup> S. Kracauer, *From Caligari to Hitler* (New York: Princeton University Press, 1947).

<sup>5</sup> N. Burch, "De Mabuse à M: le travail de Fritz Lang", in D. Noguez ed., *Cinéma, théorie, lectures*, Revue d'Esthétique (Paris: Klincksieck, 1978).

<sup>6</sup> "Questions à la méthode ou doute raisonnable", in B. Eisenschitz et P. Bertetto, eds., *Fritz Lang. La mise en scène* (Paris: Cinémathèque Française- Museo Nazionale del cinema - Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993), pp. 18.

<sup>7</sup> Je citerai pour mémoire l'excellente recherche de Leonardo Quaresima sur le scénario de *Metropolis* ("Ninon, la hermana de María. *Metropolis* y sus variantes", *Archivos de la Filmoteca*, n. 17, 1994), et les textes et la bibliographie apportés par G. Sturm, *Fritz Lang. Films/textes/références* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1990).

<sup>8</sup> Ceci a été développé dans un chapitre de notre livre *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (Madrid: Verdoux, 1990).

<sup>9</sup> Je m'appuie sur l'idée de trame, telle qu'elle a été élaborée par P. Ricoeur dans son *Temps et récit* et développé par P. Brooks (*Reading for the Plot*), à la suite de la *Poétique* d'Aristote.

<sup>10</sup> L. H. Eisner, *op. cit.*, p. 71.

<sup>11</sup> Nous nous sommes occupés de ce comportement textuel dans "Furie ou comment est né John Doe" in B. Eisenschitz, P. Bertetto, eds., *op. cit.*, pp. 191-201.



# *prima dell'autore*

*Spettacolo cinematografico,  
testo, autorialità  
dalle origini agli anni Trenta*

*Atti del III Convegno  
Internazionale  
di Studi sul Cinema  
Udine 21-23 marzo 1996*

*a cura di  
Anja Franceschetti,  
Leonardo Quaresima*

*Dipartimento di Storia  
e Tutela dei Beni Culturali  
Università degli Studi di Udine*



## SOMMARIO

- 5 *Un punto di partenza*  
Leonardo Quaresima
- 9 *Dove l'autore?*  
Francesco Casetti
- 13 *Una storia del cinema senza autori?*  
Gianni Rondolino
- 19 *L'ermeneutica e l'autore*  
Federico Vercellone
- 27 *Les "champs de l'intervention cinéastique" à l'époque du cinéma des premiers temps*  
André Gaudreault
- 37 *Autor/Literat - Dichter/Geistiger*  
*Zur Funktion und Rolle des Schriftstellers im literarischen Expressionismus*  
Armin A. Wallas
- 53 *L'invention du cinéaste*  
François Jost
- 63 *Je dois être là où ça était.*  
*La gestion de la trace: du vertige scopique (foire) à la tension narrative (récit)*  
Jesús González Requena
- 79 *La musica e il testo filmico all'epoca del muto: l'estraneità creativa*  
Ennio Simeon
- 85 *The Guarantees of Pleasure and Quality in Early American Cinema*  
Richard Abel
- 99 *Griffith alla Biograph (1908-1913) e il problema dell'autore*  
Giulia Carluccio
- 105 *"A Nation Reborn":*  
*Intention and Address in the British Exhibition of "The Birth of a Nation" in 1916*  
Michael Hammond

- 117 *In the National Cultural Frame: British Filmmakers of the 1920s*  
Christine Gledhill
- 127 *United Artists as a Brand Name and Production Concept: 1919-1930*  
Tino Balio
- 137 *Strategie produttive nel cinema hollywoodiano degli anni Trenta*  
Leonardo Gandini
- 147 *Fuori l'autore!*  
Gian Piero Brunetta
- 161 *Autobiografia come ritratto d'artista*  
Antonio Costa
- 173 *L'evoluzione della nozione di autore e di testo filmico nel cinema muto italiano*  
Aldo Bernardini
- 179 *Una, due, tre versioni originali*  
Riccardo Redi
- 185 *La voie française vers la reconnaissance du réalisateur comme auteur cinématographique*  
Jean-Jacques Meusy
- 195 *La marge, le discours: "taire l'auteur", condition symbolique de l'émergence d'une production artistique?*  
Philippe Azoury
- 205 *Le film scientifique et son auteur. Autour du procès Doyen/Parnaland (1905)*  
Thierry Lefebvre
- 211 *Marcel L'Herbier était-il un artiste créateur? Des théories esthétiques devant un tribunal suisse (1925)*  
Rémy Pithon
- 219 *Il paradosso dell'autore. Il discorso sul cinema nella Francia degli anni Venti*  
Guglielmo Pescatore
- 225 *La trasformazione del ruolo del regista nel passaggio dal muto al sonoro*  
Alberto Boschi

- 233 *Cinema Militans. Spectators and Authors in the Writings on Film of Theo van Doesburg and Menno ter Braak*  
Ansjé van Beusekom
- 243 *Voice and Voyeurism in Early Cinema*  
Alison McMahan
- 251 *The Picture-writer: the Work of Benjamin Christensen*  
Casper Tybjerg
- 257 *Louis Feuillade, un "auteur" de films?*  
François de la Bretèque
- 269 *The Director as Author in Post-World-War Europe*  
Kristin Thompson
- 279 *Die Autoren-Fixierung in der Filmgeschichtsschreibung*  
Irmbert Schenk
- 291 *Auteur, style et démiurgie dans la première période allemande de Lang*  
Vicente Sánchez-Biosca
- 299 *Silent Hitchcock*  
Robert Murphy
- 307 *Il concetto di autore e il cinema di Jean Renoir negli anni Venti*  
Giorgio De Vincenti