

est caractérisé par son minimalisme (en particulier par la restriction du geste) et son efficacité (notamment les jeux de regards et des lèvres, et la sonorité de la voix). L'hypothèse de Susan Hayward est qu'ainsi, sous l'apparence de rôles stéréotypés, reproduisant des images mythiques (au sens où l'entendait à la même époque Roland Barthes), Signoret réussit à bloquer la construction idéologique du féminin, et à tracer la figure d'un sujet désirant, dont l'attrait sexuel ne s'efface pas avec l'âge et la laideur, mais au contraire s'affirme dans l'authenticité de sa présence, qui lui donne un pouvoir magnétique: "She offers pleasure in viewing the star body in a non-voyeuristic way. The erotics are palpably there, albeit explicitly absent" (p. 44).

#### SELECTED BY: VICENTE SANCHEZ-BIOSCA

Alberto Elena, *Romancero marroquí: le cinéma africaniste pendant la Guerre Civile* (Madrid: Filmothèque Espagnole, 2005)

Notre époque de commémorations n'a pas cessé de trouver son écho dans le cinéma. Ainsi, la guerre civile espagnole – l'anniversaire des soixante ans du début des hostilités aura d'ailleurs lieu en 2006 – est encore source d'une ample production bibliographique, cinématographique et télévisuelle. La restauration par la Filmothèque Espagnole de *Romancero marroquí* film qui fut présenté au 57ème Congrès de la FIAF (Rabat, avril 2001), à partir de matériaux cédés par le Bundearchiv-Filmarchiv (Berlin) et la Bibliothèque Générale et les Archives de Tétouan, revêt, cependant, une importance de premier ordre. D'une part, il s'agit d'un film de propagande lié aux projets du colonel Beigbeder d'obtenir le soutien des secteurs nationalistes marocains envers

l'armée et la politique nationale pendant la guerre. D'autre part ce film constitue un exemple très significatif du cinéma ethnographique dédié au Maroc, réalisé par un sérieux connaisseur de la culture et de la langue arabe (aussi étrange que cela puisse paraître, Beigbeder en était un), et dont bon nombre d'images sont l'oeuvre de Carlos Velo, le documentaliste qui s'exilerait volontairement peu après, partisan d'une ligne de conduite productive inspirée de Grierson et Dovženko. Enfin, le film *Romancero marroquí*, réalisé par Velo (qui n'apparaît pas au générique) et Enrique Domínguez Rodiño en 1938, correspondit à un pic de collaboration entre l'Etat franquiste (par le biais du Haut Commissariat d'Espagne au Maroc) et l'Allemagne hitlérienne, le montage du film ayant été effectué dans les laboratoires allemands Geyer par Marcel Cleinow, sous la supervision de l'opérateur Ricardo Torres. De telles circonstances font de ce film un document fondamental tout à la fois propagandiste, historique et ethnographique qui peut être aujourd'hui analysé depuis la croisée, parfois contradictoire, de ces trois perspectives.

Ce sont précisément ces faits qui rendent si recommandable le livre dédié au film, publié par la Filmothèque Espagnole et écrit par Alberto Elena. Il réalise son étude dans un esprit minutieux qui recompose le plan pointilleux ourdi par Beigbeder pour mobiliser l'appui nationaliste marocain envers les troupes de Franco, plan qui comprenait une insolite campagne d'intensification de l'arabisme (publication libre de ses moyens d'expression en pleine époque de censure paranoïaque, intense campagne d'arabisation de l'enseignement, octroi de bourses d'études en Espagne et au Moyen-Orient, etc.). Au sein de cette machine propagandiste bien huilée, *Romancero marroquí/Der Stern von Tetuán (Marokkänische Romanze)* devait constituer une pièce

essentielle que les études cinématographiques avaient écartée un peu vite, arguant de quelques lieux communs, peut-être pas tout à fait faux, mais truffés d'imprécisions.

Ce ne fut pas là, toutefois, le premier essai cinématographique du Haut Commissariat d'Espagne au Maroc, celui-ci ayant déjà appuyé auparavant trois courts-métrages de propagande en collaboration avec la Préfecture Provinciale de la Phalange Espagnole de Tétouan: *Alma y nervio de España (L'Ame et le nerf de l'Espagne, 1936)*, *La guerra por la paz (La Guerre pour la paix, 1937)*, et *Voluntad (Volonté, 1937)*, tous trois réalisés par Joaquín Martínez Arboleya. Le premier de ces films fut produit dans les studios de Lisboa Filme, le second traité dans les laboratoires Geyer de Berlin et le troisième dans des laboratoires de Buenos Aires. La quatrième initiative serait, en effet, *Romancero marroquí*.

Outre son importance dans la conjoncture historique et propagandiste, le chapitre dédié à la production, au tournage, au montage et à la présentation de *Romancero marroquí* met en lumière, sous la plume attentive d'Alberto Elena, quelques questions qui sont redevenues d'actualité au sein des études cinématographiques actuelles. A savoir: la représentation de l'autre arabe du point de vue d'un cinéma qui, loin de l'exotisme et des stéréotypes, est le fruit d'une enquête approfondie, bien qu'intéressée et propagandiste, dans le contexte européen si conflictuel des années 1938 (le film fut tourné entre mars et novembre de cette année) et 1939 (sa première en Espagne date de juillet 1939, mais la version allemande, plus sobre et compacte, n'est projetée qu'en novembre de cette même année, alors que la Seconde Guerre Mondiale a déjà éclaté).

Sous cet angle, la reconstruction que fait Alberto Elena du film souligne qu'un

film peut être bien plus que du cinéma et peut venir s'inscrire dans un contexte aussi polyédrique que celui de 1939. Et le film de Velo et Rodríguez Rodiño implique un projet d'ensemble qui, au moment de voir le jour, se révèle finalement inadapté à la stratégie envisagée: en juillet 1939, la guerre d'Espagne était finie et les concessions envers les secteurs nationalistes marocains n'avaient plus lieu d'être.

On sait que les collaborations entre l'Espagne franquiste et le Troisième Reich eurent des dimensions privées comme publiques, et souvent, celles-ci s'entremêlaient; aussi bien au niveau des aspects commerciaux (et la conquête, par exemple, du marché latino-américain par l'Allemagne) que de la propagande. C'est ce que confirment les contacts et les accords conclus depuis la création de Tobis-Hispania en 1935 jusqu'au projet de Hispano-Film-Produktion qui aboutit de manière symptomatique à un excellent film de propagande, *España heroica (Espagne héroïque/Helden in Spanien)*, sous la forme d'une version espagnole et deux autres allemandes. Cependant, le studio privilégia la production commerciale, avec cinq films réalisés à Berlin par des cinéastes comme Florián Rey et Benito Perojo, et des vedettes de la chanson espagnole comme Imperio Argentina et Estrellita Castro (ce qui donna naissance des années auparavant au concept d'"espagolade").

En somme, les intérêts commerciaux et ceux de la propagande d'Etat se recoupaient de manière si complexe que seules des études minutieuses de reconstruction peuvent éclairer un épisode qui renvoie, comme nous l'avons vu, à l'ethnographie comme à la propagande, tout en s'exposant à des interprétations délicates et changeantes dans la conjoncture si critique de la Guerre Civile et de la Seconde Guerre Mondiale.

# CINEMA & Cie

*International Film Studies Journal*

No. 7, Fall 2005

*Multiple and Multiple-language Versions III/Versions multiples III*

Edited by/Sous la direction de Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima

EDITRICE  IL CASTORO

## CONTENTS/TABLE DES MATIERES

### MULTIPLE AND MULTIPLE-LANGUAGE VERSIONS III/VERSIONS MULTIPLES III

Edited by/Sous la direction de Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima

#### *Introduction*

Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima 7

#### *Version multiple/Doublage*

Leonardo Quaresima 13

#### *Multiple Versions: A Threat to National Cinemas?*

Pierre Sorlin 29

#### *Film, Gramophone, and National Cinema: Die Dreigroschenoper and L'Opéra de quat'sous*

Charles O'Brien 35

#### *MLVs in a Changing Political Climate. Ufa's "National Film"*

##### *Die Insel (1934): A Case Study*

Horst Claus, Anne Jäckel 48

#### *Un et Trin: les versions multiples à la Cines selon Pittaluga*

Luca Mazzei 79

#### *Which Mabuse? Multiple Bodies, Multiple Voices*

Massimiliano Gaudiosi 95

#### *Chacun parle sa langue: de la naissance du parlant international à l'essor du cinéma suisse multilingue*

Rié Kitada 103

#### *Jour de fête. La couleur progressive. Pour une théorie du remake*

Augusto Sainati 122

NEW STUDIES	131
<i>Confusion sensorielle et musicalité virtuelle. Représentation de l'ivresse au cinéma muet</i>	
Philippe Marion	133
<i>Lucia Bosé: A Star Across Borders</i>	
Valeria Camporesi	142
ABSTRACTS & PROJECTS	159
Université de Lausanne	
(Mireille Berton / Ph.D. Thesis Abstract)	161
Universitat de València	
(Sonia García López / Ph.D. Thesis Abstract)	164
Université Paris I Panthéon-Sorbonne	
(Priska Morrissey López/ Ph.D. Thesis Abstract)	167
XIII International Film Studies Conference	
<i>Film Style</i> (Udine/Gorizia, March 28-30, 2006)	169
IV MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School	
<i>Multiple Versions: Cinema and Contemporary Visual Arts</i>	
(Gradisca d'Isonzo, March 31 – April 9, 2006)	173
SELECTED BY	175
Rick Altman (Giusy Pisano, <i>Une Archéologie du cinéma sonore</i> )	177
Thomas Elsaesser (Kirsten Baumann, Rolf Sachsse, hrsg., <i>Moderne Grüße/Modern Greetings</i> )	177
André Gaudreault (Irène Bessière, Jean A. Gili, sous la direction de, <i>Histoire du cinéma. Problématique des sources</i> )	182
Michèle Lagny (Susan Hayward, <i>Simone Signoret. The Star as a Cultural Sign</i> )	185
Vicente Sánchez-Biosca (Alberto Elena, <i>Romancero marroquí: le cinéma africaniste pendant la Guerre Civile</i> )	187
Irmbert Schenk (Uwe Day, <i>Silberpfeil und Hakenkreuz. Autorennsport im Nationalsozialismus</i> )	189